DIE
KÜNSTLERFAMILIE DER ASAM.

EIN BEITRAG
ZUR
KUNSTGESCHICHTE SÜDDEUTSCHLANDS
IM
17. UND 18. JAHRHUNDERT

VON
Dr PHILIPP M. HALM.

MIT 7 ILLUSTRATIONEN UND EINER ORIGINAL-RADIERUNG
VON
PROFESSOR PETER HALM.

MÜNCHEN
VERLAG DER J. J. LENTNER'SCHEN BUCHHANDLUNG (E. STAHL JUN.)
1896.

DIE KÜNSTLERFAMILIE DER ASAM.

EIN BEITRAG
ZUR
KUNSTGESCHICHTE SÜDDEUTSCHLANDS IM 17. UND 18. JAHRHUNDERT.

DIE
KÜNSTLERFAMILIE DER ASAM.

EIN BEITRAG
ZUR
KUNSTGESCHICHTE SÜDDEUTSCHLANDS
IM
17. UND 18. JAHRHUNDERT
VON

Dr PHILIPP M. HALM

MIT 7 ILLUSTRATIONEN UND EINER ORIGINAL-RADIERUNG
VON
PROFESSOR PETER HALM.

ACAD.
LUGD. BAT.
BIBL.

MÜNCHEN
VERLAG DER J. J. LENTNER'SCHEN BUCHHANDLUNG (E. STAHL JUN.)
1896.

INAUGURAL-DISSERTATION

ZUR

ERLANGUNG DER DOCTORWÜRDE IN DER PHILOSOPHIE.

VERFASST

UND

EINER HOHEN PHILOSOPHISCHEN FACULTÄT

VORGELEGT

VON

PHILIPP M. HALM AUS BAMBERG.

MEINEN ELTERN ZUGEEIGNET.

Meinem hochverehrten Lehrer, Herrn Dr. BERTHOLD RIEHL, Königlicher Universitätsprofessor zu München, dem ich die erste Anregung und reichste Förderung dieser Abhandlung verdanke, sowie Herrn Dr. GEORG HAGER, Königlicher Conservator am bairischen Nationalmuseum, und Herrn Pfarrer ALOIS ZELLER in Lengenfeld, welche mich mit Mittheilungen und Hinweisen gütigst unterstützten, spreche ich nochmals an dieser Stelle meinen ergebensten Dank aus.

PH. M. H.

INHALTS-VERZEICHNISS.

Seite

Vorwort

Die Künstlerfamilie der Asam.

1. Äussere Lebensverhältnisse 1
2. Die Thätigkeit Hans Georg Asams 7
3. Die Thätigkeit Cosmas Damian und Egid Quirin Asams . . . 14
   - I. Abschnitt. Bis 1720 14
   - II. Abschnitt. 1720—1737 20
   - III. Abschnitt. 1737—1749 (Die Klosterkirche zu Weltenburg und die St. Johanneskirche zu München) 52
4. Engelbert und Franz Erasmus Asam 60

Rückblick und Schluss 61

BEILAGEN.

1. Tafelbilder und Handzeichnungen.
   - a. Hans Georg Asams 65
   - b. Cosmas Damian Asams 65
   - c. Egid Qurin Asams 67
   - d. Franz Erasmus Asams 68
2. Litterarischer Nachweis 69

ILLUSTRATIONEN.

1. Porträts von Cosmas Damian und Egid Quirin Asam nach den Ölbildern im Priesterhause zu St. Johann in München 1
2. Portalbekrönung des Asamhauses in München 14
3. Motiv der Orgelempore in der Klosterkirche zu Aldersbach . . . 21
4. Motiv aus dem Dome zu Freising 30
5. Altar in der Damenstiftskirche zu Osterhofen 44
6. Madonnenrelief vom Asamhause in München 52
7. Fensterbekrönung vom Asamhause in München 59

VORWORT.

Bei der Betrachtung einer bestimmten kunstgeschichtlichen Epoche liegt es in der Natur der Sache, auch auf die Vorläufer derselben einen Blick zu werfen und deshalb möge bei dem vorliegenden Thema die Frage: „Wie gestaltete sich das künstlerische Leben in Süddeutschland und speziell in Bayern im 17. Jahrhundert?“ in grossen, allgemeinen Zügen erörtert werden.

Schon seit dem Ende des 16. Jahrhunderts, dessen grossen Meistern wie Dürer und Holbein es nicht gelungen war, einen bleibenden Einfluss zu gewinnen, sehen wir die deutschen Künstler bestrickt von dem farbenprächtigen Sonnenuntergang, den die italienische Kunst am Ende des Cinquecento und im Seicento darbot, nach Italien ziehen, um dort zu suchen und zu lernen, was ihnen die deutsche Heimat nicht bieten konnte. Wir dürfen uns nicht wundern, wenn vor allem die Kunst der Venetianer in den Herzen jener Künstler den Wunsch erweckte, Aehnliches zu schaffen; denn gerade hier sahen sie eine Glut der Farben, eine Pracht der Stoffe, eine Komposition voll Leben und Bewegung, wie die deutsche Kunst sie nie gekannt hatte. Auch aus München, das unter dem kunstliebenden Albrecht V. (1550—1579) einen neuen gewaltigen Aufschwung genommen hatte, von dem noch heute die reichen Sammlungen des Staates erzählen, zogen damals zwei Künstler nach Italien, Christoph Schwarz und Johann Rottenhammer. Durch diese beiden sehen wir zuerst die Kunst der Venetianer in die heimischen Lande getragen. Solange sich die Nachahmung auf die grossen Meister des Cinquecento beschränkte, waren die Erzeugnisse immerhin erfreulich; anders aber gestaltete sich die Kunst, als man sich mehr und mehr den Caravaggi und deren Nachfolgern zuwendete. Carlo Loth und Sohn mögen für die derb naturalistische Richtung, die auch in München einen reichen Boden fand, erwähnt werden.

Von all diesen einheimischen Künstlern, die vielfach selbst nur an den Aeusserlichkeiten ihrer Vorbilder hangen geblieben und in einen Eklektizismus und

Manierismus ausgeartet waren, konnte die jüngere Generation nur wenig lernen. Deshalb sehen wir den Zug nach dem Süden fortdauern oder vielmehr er begann aufs neue, nachdem die Wogen des dreissigjährigen Krieges sich geglättet hatten. Und ähnlich wie in der Malerei trat mit dem Ende des 16. Jahrhunderts auch ein Verfall der Plastik ein, der für bedeutendere Werke die Berufung italienischer und niederländischer Bildhauer zur Folge hatte. Nur wenige der deutschen Künstler kamen jenen gleich, wie etwa Krumper oder Labenwolf d. Ae. Die veränderte Stellung der Plastik, wie sie durch das Barock bedingt war, führte dementsprechend auch die Bildhauer nach dem Vaterlande des Barock, nach Italien, vor allem nach Rom.

Die Architekten, auf die bereits durch das ganze Zeitalter der Renaissance Italien seinen Einfluss geltend gemacht hatte, blieben auch noch im 17. Jahrhundert von dem Süden abhängig, wozu nicht am wenigsten die Hauptträger der Gegenreformation, die Orden mit den Jesuiten an der Spitze, beitrugen.

Für die Kunst in dem bayrischen Stammlande speziell waren aber noch andere Umstände von höchster Bedeutung. Kurfürst Maximilian I., erzogen von den Jesuiten der Universität Ingolstadt, hatte seinem nicht weniger glaubenseifrigen Sohn Ferdinand Maria bereits im Jahre 1650 huldigen lassen. Dieser vermählte sich nach dem Tode seines Vaters am 25. Juni 1652 mit Adelaide von Savoyen, der Enkelin Heinrichs IV. von Frankreich. Unauflöslich ist die bayrische Kunstgeschichte mit dem Namen dieser schönen, geistreichen Fürstin verknüpft; nur zwei Werke will ich kurz erwähnen, deren Entstehung wir ihr zu verdanken haben und deren Charakter, wenigstens zum Teil noch, fähig ist, einen Einblick in ihre künstlerische Richtung zu geben. Es sind dies die Theatinerkirche zu München und das Schloss zu Nymphenburg. Agostino Barella war es, der in den beiden Bauten dem Kunstgeschmacke der Fürstin, „die nie ihr Turin vergessen konnte," Rechnung zu tragen verstand. An ihrem Hofe herrschte vor allem das italienische Element und künstlich suchte sie ihre ferne Heimat zu ersetzen. Italienische Sänger und Schauspieler, italienische Schriftsteller und Maler sollten ihr helfen, sie in dem rauhen Norden die warme Sonne Italiens vergessen zu lassen. Wohl hatte auch der französische Geist am Hofe der Enkelin Heinrichs IV. Eingang finden müssen; vorherrschend aber blieb der italienische. Deutsch dachte nur der Kurfürst selbst; aber auch er konnte sich fremden Einflüssen und zumal jenen Frankreichs, das die Hauptquelle seiner Einnahmen war, und dessen Hof als das Vorbild der meisten Höfe Deutschlands galt, nicht entziehen.

Adelaide von Savoyen aber war es auch, die durch Abberufung ihres Beichtvaters Montanoro, der der Fürstin zu mancherlei Klagen Anlass gegeben hatte, den Einfluss der Jesuiten bedeutend schwächte und die Theatiner mehr begünstigte. Immerhin aber blieb die Macht der Jesuiten, von Ferdinand Maria selbst unter-

stützt, so gross, dass sie ähnlich wie in den anderen süddeutschen Ländern bedeutenden Einfluss auf die heimische Kunst ausübten; dazu kam noch, dass auch die anderen Orden sich den der Gesellschaft Jesu in künstlerischen Bestrebungen zum Vorbild nahmen, wozu ja, abgesehen von dem allgemeinen Gedanken, dem starren, kalten Protestantismus ein froheres, farbenreicheres Bild entgegenzustellen, schon das Prunkvolle, Pomphafte des italienischen Barock aufforderte. Wie zu den Zeiten der Spätrenaissance so wanderten auch jetzt wieder italienische Architekten, Bildhauer, Maler in grossen Strömen nach dem Norden; ganzen Geschlechtern italienischer Künstler begegnen wir auf deutschem Boden, Namen, die zu den glänzendsten des ehemals vergessenen, verkannten Jahrhunderts gehören. Wollte aber der deutsche Meister nicht zum gewöhnlichen muratore heruntersinken, so musste er dem Zuge seiner Zeit folgen und in Italien lernen, in jenem grossen Geiste zu schaffen, dessen vereinzelte Werke im Heimatlande nur einen schwachen Abglanz der dort reich und üppig knospenden Blüte des Barocks zu geben vermochten. Rom ward die Schule der Architekten und Bildhauer; der gewaltige Michelangelo, dann Pozzo, Bernini, Borromini ihre Vorbilder. Venedig, dem bayrischen Hofe damals besonders nahe stehend, dann Parma und Rom zogen vor allem die Maler an. Vorherrschend sehen wir aber dann jene deutschen Künstler im Heimatlande im Dienste der Orden und kleinen Fürsten, nur ausnahmsweise an grösseren Höfen beschäftigt. Wir möchten es für einen grossen Hof des 17. und 18. Jahrhunderts als direkt unhöfisch bezeichnen, nicht einen italienischen oder französischen Baumeister zu besitzen. Auch an dem bayrischen Hofe sehen wir als leitende Meister weit mehr Ausländer, denn Einheimische, zumal bei den Architekten. Es mag dies auch die Erklärung dafür abgeben, dass die Privatarchitektur des 17 und 18. Jahrhunderts in München vorherrschend französischen und italienischen Charakter zeigt, da ja diese Gebäude zumeist dem hohen Adel angehörten, der natürlich der höfischen Richtung huldigte. Der einheimische Künstler war gewöhnlich im Dienste der Kirche und zwar oft durch ganze Generationen thätig, wie z. B. unsere Asam.

I.

ÄUSSERE LEBENSVERHÄLTNISSE.

Zu den hervorragendsten und vor allem historisch bedeutsamsten Künstler-Familien Süddeutschlands im 17. und 18. Jahrhundert gehört unstreitig die Familie der Asam. Wie reich aber auch ihre Thätigkeit sich entfaltete, wie rühmlich auch ihr Name sowohl im Vaterlande wie in den angrenzenden Ländern widerklang, so sind doch die uns bekannten, authentischen Nachrichten über ihre äusseren Lebensverhältnisse nur sehr mangelhafte.

Hans Georg Asam, der Vater des weitberühmten Künstlerpaares Cosmas Damian und Egid Quirin Asam, kommt für die Geschichte dieser Künstlerfamilie zunächst in Betracht Er wurde nach dem Totenregister der Pfarrkirche zu Sulzbach um 1649 geboren. Trautmann[3]) gibt Rott (bei Wessobrunn?) als Geburtsort an. Ueber seine künstlerische Ausbildung fehlt uns jede Nachricht. Wir finden ihn zunächst im Kloster Benediktbeuern im Jahre 1683 thätig, wo er, wie aus einem Bericht von ihm an den Pater Quirin zu Tegernsee hervorgeht, bis zum Jahre 1687 weilte.[4]) Wahrscheinlich siedelte er mit dem Beginn des Jahres

1688 nach Tegernsee über, um dort die Klosterkirche mit Fresken auszumalen. Aus einem Briefe des dortigen Abtes P. Leonhard Buchberger an Westenrieder erhellt, dass Hans Georg Asam sicher bis Ende des Jahres 1694 in Tegernsee ansässig war, jedoch mit zeitweiser Unterbrechung wie um das Jahr 1692, wo er im Kloster Fürstenfeld arbeitete.[4]) In die Jahre 1690 — 1695 fallen dann einige Tafelbilder für die Kirche in Egern und Gmund, welch' letztere Kirche 1695 und 1696 auch anderweitige Zier von ihm erhält.[5]) Ein Akt Hans Georg Asams vom Jahre 1698 ist von Prugg bei Fürstenfeld datirt; vielleicht war er damals noch für das Kloster Fürstenfeld thätig.[6]) Von dem Jahre 1700 bis zu seinem Tode (1711) beschäftigte ihn dann namentlich die Auszierung des Schlosses Helfenberg bei Velburg und der zur Herrschaft des Schlosses, der frommen und glaubenseifrigen Familie von Tilly gehörigen Kirchen.[7]) Nach Meichelbeck »Geschichte der Stadt Freising« (1854. S. 225) muss er nur einmal während dieses Dezenniums die Thätigkeit für diese Familie unterbrochen haben, im Jahre 1706, wo er den Gymnasiumssal zu Freising dekorierte. Hans Georg Asam — das Todesdatum ist unbekannt — wurde nach dem Totenbuche im Pfarrarchiv zu Sulzbach am 7. März 1711 begraben, kaum aber, wie Nagler und Andere mitteilen, in der fürstlichen Gruft. Unter den vierzehn darin befindlichen Särgen gehört keiner unserem Maler an. Gewiss hätte das Totenbuch, das nur noch bemerkt, »qui pinxit altare nostrum majus«, eine solch' besondere Ehre aufzuzeichnen für wert erachtet.

Dies von Hans Georg Asams äusseren Lebensverhältnissen.

Nicht viel reicher fliessen die Quellen für die Lebensgeschichte seiner Söhne Cosmas Damian und Egid Quirin. Die erste handschriftliche biographische Notiz bringt der cod. germ. 3011. der k. Staatsbibliothek zu München,[8]) in welchem es auf Seite 4 heisst: »Cosmas Damian und Egidius, zwey berühmte Meister, fürtreffliche Künstler, deren der erstere von Benediktbeuern gebürtig ein ohne Ausnahme unvergleichlicher Mahler, dessen kunstreiche Hand sich schon lang zuvor in Rom bekannt gemacht, da derselbe unter den übrigen Mahlern das erste Praemium davon getragen; der andere zu Tegernsee gebohren, ein vollkommener Meister in der Stuckador-Arbeit, ansonst aber beede in München ansässig gewesen.«

Es folgt in der Handschrift eine kurze, unvollständige Aufzählung ihrer Werke, welche Westenrieder[9]) durch Angabe weiterer Orte ihrer Thätigkeit und durch falsche Nachrichten über ihren Tod ergänzt. Lipowski,[10]) der eine ziemlich genaue Aufzählung ihrer Werke bringt, berichtet nichts Näheres über ihr Leben. W. Schmidt[11]) ergänzt das vorhandene Material durch das Geburtsdatum des Cosmas und durch unbestimmte Angaben über den Tod der Brüder. In jüngster Zeit brachte Trautmann[12]) einige dankenswerte Mitteilungen, welche jene Gemmingers,[13]) ehemals Priesterhausdirektor bei St. Johann, und jene A. Meyers[14]) ergänzen.

Mit Benutzung dieses Materials sowie von Weltenburger Klosterakten,[15]) der Akten des Priesterhauses zu St. Johann in München und der Helfenberger Schlossakten[7]) gestaltet sich der Lebenslauf der beiden Brüder ungefähr folgendermassen.

Cosmas Damian Asam wurde den 28. September 1686 zu Benediktbeuern geboren[16]); Egid Quirin Asam am 1. September des Jahres 1692 zu Tegernsee getauft.[4]) Der Prälat des Stiftes zu Tegernsee schickte die beiden Brüder zu ihrer künstlerischen Ausbildung nach Rom.[13]) Aus einem Schreiben Balthasar Neumanns an den Fürstbischof Friedrich Carl von Würzburg (dat. 9. Okt. 1736) geht ebenfalls hervor, dass Cosmas in Rom studierte. Es heisst hier bei einer Erörterung über den Maler Franz Hermann, welcher die Klosterkirche von Münsterschwarzach ausmalen soll: . . . . . „worauss man künftiges Jahr von diesem Frantz Hermann, welcher Compagnio mit Herrn asum et stuber in Rom gewesen, mehr mahl wird prob sehen können.«[17]) Hagedorn und Heinecken berichten, Cosmas habe unter Ritter Ghezzi sich gebildet. Es ist dies jedenfalls Giuseppe Ghezzi, welcher der »Richtung des Cortona folgte, nach den Antichità Picene Clemens IX. sehr wert war und als Geheimschreiber der Lukasakademie 1721 zu Rom starb.« Auch Cosmas nahm sich Pietro da Cortona und seine Schule zum Vorbilde, aber auch Domenichino Zampieri's Fresken in S. Andrea della Valle, in S. Luigi u. a. O. verfehlten nicht, bedeutenden Einfluss nach Seite der Komposition auf C. D. Asams Werke auszuüben. Unter seinen Handzeichnungen findet sich eine Kopie in Sepia und Weiss nach Polydoro da Caravaggio,[19]) ein Beweis, dass er sich auch an den Naturalisten zu bilden versuchte.

Egid Quirin Asam, der nach Trautmann[3]) bei dem Bildhauer Faistenberger in Lehre gestanden hatte, studierte ebenfalls in Rom, das damals durch die Werke des Bernini vor allem als die Hochschule der Plastik galt. Es lässt sich nicht leugnen, dass die Kunst Berninis reich an Schwächen und Mängeln ist und auf die plastischen Grundprincipien nur wenig Rücksicht nimmt. Dies ist aber zum grossen Teile in dem allgemeinen Principe des Barocks, dem malerischen, begründet. Selten nur tritt ein plastisches Bildwerk jetzt noch für sich allein auf. Bei dem herrschenden Gedanken, die drei bildenden Künste dem einen Zweck unterzuordnen, durch malerische Zusammenwirkung das Höchste in der Kunst zu erreichen, bei dem Principe des Barocks, weniger den Blick auf Einzelheiten als vielmehr mehr auf das Ganze zu richten, müssen wir der Berninischen Plastik trotz ihrer Fehler unsere vollste Bewunderung zollen. Ihr Wert ist ein vorzugsweise dekorativer, wie der der Barockskulptur überhaupt, ob es sich nun um die Belebung einzelner architektonischer Glieder oder ganzer Palastanlagen oder etwa eines Gartens handelt.

Berninis Werke, von aller Welt angestaunt und bewundert, mussten auch auf Egid Asam ihren Einfluss geltend machen. Im Dome zu Freising und in

St. Emeram zu Regensburg erkennen wir deutlich die Schule Berninis. Den Architekten Bernini vergass aber Egid ganz über dem Bildhauer und Dekorateur. Ein bestimmtes Vorbild für die wenigen, selbständigen Bauwerke der Brüder anzugeben, ist mir nicht möglich. Cosmas sowohl wie Egid eigneten sich scheinbar mehr durch ein Buch, man möchte sagen, theoretisch, als durch ausgeführte Bauten ihre architektonischen Kenntnisse an „Andreae Putei Perspectiva pictorum et Architectorum," das unentbehrliche Hülfsmittel aller süddeutschen Barockkünstler, ward auch von den Asam häufig zu Rate gezogen. Manches Problem hatte hier schon seine Lösung gefunden und konnte direkt oder mit nur geringer Modifizierung verwertet werden.

Bei der Betrachtung der einzelnen Werke der beiden Brüder werden wir aber ausser Pozzos noch des Einflusses anderer Künstler zu gedenken haben. Wann die beiden Brüder nach Bayern zurückkehrten, ist unbestimmt. In Benediktbeuern und Tegernsee war wohl ausschliesslich H. G. Asam thätig, denn die Söhne waren damals noch zu jung. Zum erstenmale finden wir C. D. Asam im Jahre 1713, bezüglich zwischen 1711 und 1713 und zwar als Gehilfe seines Vaters erwähnt in den Helfenberger Schlossakten. Nicht viel später dürfen wir dann seine Thätigkeit in der Tillykapelle von Freystadt[20]) ansetzen. Hierüber fehlen zwar durch Verlust der Akten nähere und bestimmte Notizen, doch erscheint es bei der fortgesetzten Verwendung der Künstlerfamilie einschliesslich der Frau Maria Sophia Asamin[7]) von Seiten Ferdinands Lorenz X. von Tilly mehr als wahrscheinlich, dass man die Auszierung den Asam übertrug. Die Oberpfalz blieb auch bis zum Jahre 1717 das Hauptgebiet der künstlerischen Thätigkeit der Brüder. Nur im Jahr 1715 finden wir zeitweise Cosmas Damian in München, wo er die Fresken der Dreifaltigkeitskirche[3]) ausführt. Alle diese Werke, wie auch die Corbinianskapelle zu Weihenstephan[21]) waren aber noch nicht geeignet, den Ruf der beiden Brüder zu begründen. Zu jener Zeit hatten sie wohl mehr der Verbindung, welche die Klöster, Diözesen, Pfarreien untereinander unterhielten, der Empfehlung eines Prälaten oder eines anderen geistlichen Würdenträgers ihre Aufträge zu verdanken als ihrem Rufe.

Erst die Kirchen von Aldersbach[22]), Gotteszell[23]) und die Malereien in Schleisheim[24]) machten ihre Namen bekannt, bis die Innendekorationen[25]) der Benediktinerkirche zu Weingarten[25]), der St. Jakobskirche zu Innsbruck[26]) (1722–23) und vor allem die Ausschmückung des Domes zu Freising[27]), die ihnen neben reichem Lohn auch hohe Ehren brachte, ihre Namen weit über die Grenzen des bayrischen Landes trug. So sehen wir sie 1724—1726 in der Schweiz in Maria-Einsiedel[28]), dann in Prag[29]) (1728), hierauf wieder in Innsbruck[30]). Von 1728—1731 erhalten eine Anzahl Münchener Kirchen ihre Ausschmückung von den Händen der nun weit und breit berühmten Künstlerbrüder.

Im Jahre 1730 scheint Cosmas sein „Tusculum“ in Maria-Einsiedel, jenes reizende Häuschen gebaut zu haben, das heute noch in den spärlichen Resten der Façadenbemalung an die ehemalige Farbenpracht erinnert. Das Kirchlein, das er dabei erbaute und das 1730 konsekriert wurde[31]), wurde leider zu Beginn dieses Jahrhunderts abgerissen. Wann Egid das Haus in der Sendlingerstrasse zu München baute oder doch wenigstens stukkierte, lässt sich mit Bestimmtheit nicht festsetzen.[33]) Er suchte im Anfang des Jahres 1729 bei dem Kurfürsten um Verleihung des Hofschutzes nach, der ihm unter dem 16. März 1729 zugesagt wird, „wann er in der Gegend Nymphenburg auf denen ausgezeigeten Plätzen ein Hauss aufpaue und sich alldort anssäsig mache.“[32]) Dort beabsichtigte Karl Albert die Karlstadt zu erbauen und glaubte durch unentgeltliche Verleihung des Bürgerrechts und Befreiung von Steuern u. s. f. sein Projekt realisieren zu können. Egid verzichtete aber auf den Hofschutz und baute das Haus in der Sendlingergasse, dessen reizvoll sprudelndes Stukk uns den Phantasiereichtum des Meisters besser noch als die vielgerühmte Johanniskirche nebenan kündet.

Dass Egid bei den Arbeiten des Cosmas in Bruchsal[34]), Mannheim[35]) und Ettlingen[36]) (1728 bis 1730) nicht beschäftigt war und keine weiteren Arbeiten von ihm aus diesen Jahren bekannt sind, gibt mir Veranlassung, die Ausführung der Façade in jene Zeit zu setzen, welche Annahme durch die Formenwelt des Stukks gerechtfertigt erscheint. Es liegt der Gedanke nahe, dass Egid auf jede fremde Hilfe bei der Façade verzichtete. Gemeinsam sehen wir beide Brüder wieder im Jahre 1731 zu Osterhofen[37]), dann zu Regensburg in St. Emeram[38]) und in anderen Kirchen (1731—1733) thätig. In die Jahre 1735—1739 fällt dann ihre Hauptthätigkeit im Kloster Weltenburg[39]), wo Cosmas Damian am 11. Mai 1739 starb[40]).

Unerwähnt liess ich bis jetzt mit Grund jenes Werk, das für sich allein im Stande war, den Namen der beiden Brüder unvergänglich zu machen, die St. Johanniskirche in München, dieses Schmuckkästchen des Rokoko. Der Bau, der sich von 1733—1739 hinzog, ist hauptsächlich eine Schöpfung Egid Quirin Asams. Er stand noch unvollendet, als Egid im Jahre 1749 zu den Jesuiten nach Mannheim berufen wurde, wo er „nach jährigem Aufenthalt das Zeitliche mit dem Ewigen verwexelt hat[41]).“

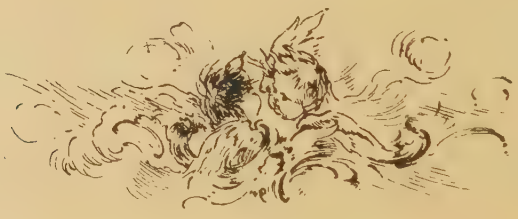
Die Weltenburger Akten ergänzen diesen Punkt durch die Notiz, dass „Egid plötzlich und unerwartet am 29. April 1750 zu Mannheim an Podagra“ gestorben sei.

Ausser den beiden Künstlerbrüdern hatte H. G. Asam noch vier Söhne, von welchen zwei erwähnt werden mögen, Philipp Emanuel, der „in der qualitet eines Hofdiskantisten nachher Brüssel ging zu den Jesuiten;“[6]) dann P. Engelbert Asam, geboren in Benediktbeuern 1683, wie es heisst „ab ingenuis et in arte pictoria celebratissimis parentibus,“ Profess in Fürstenfeld 1707, gestorben den 9. Dez. 1752[3]).

Dass Egid Asam verheiratet war, lässt sich aus einem Grabstein in der St. Johanniskirche nicht bestimmt annehmen. Es heisst nur darauf M † S und darunter ASAMIN.

Cosmas Damian hatte sich mit Anna Moerlin, der Tochter des Kupferstechers Josef Moerl vermählt[42]) — wann? ist unbekannt. — Diese gebar ihm drei Söhne und zwei Töchter. Zwei der Töchter gingen in's Kloster, die dritte ging eine Ehe mit dem kurfürstlichen Hof- und Feldtrompeter Kaspar Knechtl ein, welch letzterer dann in Gemeinschaft mit dem jüngsten Sohne des Cosmas Asam einen „kostbaren und langwierigen Process (1750—1779) mit dem Priesterhause um das Asamhaus führte."[13/41])

Franz Erasmus Asam, der eben erwähnte jüngste Sohn des Cosmas Asam, wurde 1720 zu München geboren[43]) und war vielfach unter seinem Vater thätig, vor allem in Weltenburg. Er malte an verschiedenen Höfen, zu Bamberg und in dessen Umgegend. Im Jahre 1747 erhielt er den Titel eines kurfürstlichen Kammerdieners. Er hätte bei der edlen Unterstützung des Domprobsts Lothar von Stadion, bemerkt Jäck nach einer Tradition, ein weit grösserer Künstler nach seiner bekannten Naturanlage werden können, wenn er nicht dem Müssiggange und Trunke zu sehr ergeben gewesen wäre. Nach einem Gesuch seiner verwittweten Frau Maria Clara Asamin, geb. Singlspielerin, an den Magistrat und Kurfürsten um Pensionverleihung, starb Franz Asam, dessen legitime Abkunft von Cosmas Asam durch diesen Akt jedoch sehr zweifelhaft erscheint, 75 Jahre alt, am 10. September 1795 im Zisterzienserkloster „Schönthall an der Jaxt unweit Morgenthall" in sehr ärmlichen Verhältnissen.[33]) Er scheint keine Nachkommen gehabt zu haben.



II.

DIE THÄTIGKEIT HANS GEORG ASAMS.

Wie uns über das Leben H. G. Asams nur sehr spärliche Nachrichten bekannt sind, so bieten sich auch für seine künstlerische Thätigkeit nur mangelhafte Anhaltspunkte dar. Das Tyroler Künstlerlexicon, welches falsch berichtet, er sei aus Gröden oder Enneberg gebürtig, erzählt, dass er mit Martin Gump in Rom gewesen sei. Es bleibt unklar, ob der genannte Gump der berühmten Tyroler Architektenfamilie angehörte: möglicherweise war es Johann Martin Gump, der später in Innsbruck Ingenieur und Hofbaumeister war. Über den Studiengang H. G. Asams in Rom wissen wir nichts; auch haben wir keine Kenntnis, wann er von dort zurückkehrte und seine Kunst in den Dienst seines Heimatlandes stellte.

Die früheste Arbeit, die ich von ihm in Bayern finden konnte, haben wir in der Kirche zu Benediktbeuern, welche nach Gurlitt im Jahre 1693 von ihm ausgemalt wurde.[45]) Die Inschriften zweier Deckenbilder geben jedoch schon 1683 und 1684 als die Entstehungsjahre an. Die übrigen müssen spätestens im Jahre 1686 vollendet worden sein; denn Meichelbeck im Chronicon Benediktoburanum sagt: Monasterio nostro annus ille (1686) festivissimus fuit. Stabat iam universa machina, non solum tecto, sed etiam ingenti fornice decorata gypso statuis et picturis undique splendida.

Ob H. G. Asam auch der Architekt der Kirche war, lässt sich nicht feststellen; das Chronicon Benedictoburanum erwähnt keinen Namen, was um so auffälliger erscheinen muss, als die Kirche doch zu den bedeutendsten Kunstleistungen aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts im bayrischen Stammlande gerechnet werden muss. Bedenken wir aber, dass H. G. Asam in einer freilich nicht authentischen Notiz als Lehrer der Architektur erwähnt wird[46]) und ein immerhin tüchtiges architektonisches Können in seinen Fresken zu Benediktbeuern und Tegernsee zu Tage tritt, so dürfte die Vermutung, er sei auch der Architekt der Kirche gewesen, nicht ohne Berechtigung sein. Die Kirche, 1681 unter dem Abt Placidus

zu bauen begonnen, ist einschiffig mit Seitenkapellen angelegt, welche Emporen tragen. Ein Tonnengewölbe mit Stichkappen ruht auf korinthischen Pilastern, deren Schaft zum Teil mit schweren Festons, zum Teil mit mageren Akanthusranken geziert ist. Aehnlich ist die Dekoration der Quergurten. Die Fresken an der Tonne umrahmen schwere Kartuschen, von deren Ecken aus, am Schnitt der Stichkappen und Tonnen, schwere, breite Fruchtgehänge herabziehen. Auffallen muss es, dass die rein architektonischen Glieder des Baues wie die Kämpfer, das Kranzgesims, die Gurten weit zierlicher als die ornamentalen Glieder sind. Besonders fein ist das Kranzgesims profiliert, das noch durch vorgelegte Lorbeerstäbe und Akanthusblätter leichter und eleganter erscheint als jenes der meisten Tyroler Bauten, mit denen das Stukko sehr viel Verwandtes zeigt.

Das Dekorativ-Figürliche des Stukks beschränkt sich auf die Nischen der Schildbögen und die Bekrönung der Bögen über den Kapelleingängen. Hier brachte der Stukkator Genien an, die auf der Archivolte sitzen, während abwechselnd Spruchschilde und Putten den Scheitel des Bogens krönen. Dieses Motiv, das wir ähnlich im Dome und in der Studienkirche zu Passau finden, wirkt hier ungünstig, weil der Architrav nicht auf dem Bogen direkt aufliegt und durch die Figuren die Zusammengehörigkeit völlig aufgehoben wird. An den genannten Kirchen aber sehen wir die Figuren als vermittelnde Glieder zwischen Archivolte und Architrav.

Was die plastische Behandlung des Figürlichen anlangt, so tritt uns sehr geringes Verständniss des menschlichen Körpers und grosse Schwerfälligkeit in der Bewegung entgegen. Glücklicher sind die Figuren in den Nischen der Schildbogen, wenn gleich steif in der Gruppierung.

Hager weist mit Recht die Stuckdekoration der Kirche der Wessobrunner Schule zu, indem er die Stukkierung der Theatinerkirche zu München für diese als Vorbild annimmt, die Ausführung aber Deutschen zuschreibt. In diesem Umstande dürfte auch die Verwandtschaft mit den Tyrolerbauten jener Zeit zu suchen sein, in denen wir auch das italienische Element vorherrschend finden, während in der Durchbildung der heimische Künstler sich offenbart.

Die ganze Kirche ist in Weiss gehalten; die einzige farbige Unterbrechung bilden die sieben Deckenfresken im Hauptschiffe und jene der sechs Seitenkapellen von H. G. Asam. Das Fresko am Chorgewölbe zeigt uns eine Geburt Christi, welche durch ein allzu buntes Colorit und durch eine stark übertriebene Perspektive äusserst unruhig wirkt.

H. G. Asam scheint überhaupt eine Vorliebe für perspektivische Übertreibungen gehabt zu haben, denen wir ja, was technisches Können anlangt, eine gewisse Würdigung widerfahren lassen können, unter denen aber das künstlerische Princip zu sehr zurückgedrängt wurde. Gerade Benediktbeuren gibt uns hierfür

in den Deckenbildern der Taufe, Himmelfahrt und Auferstehung Christi deutliche Beweise. Auch das Bild des Pfingstfestes vermag nur durch die äusserst geschickten Verkürzungen Bewunderung zu erregen, die aber nicht im stande ist uns vergessen zu lassen, dass durch den schweren Tempelbau mit der gewagten perspektivischen Unteransicht die eigentliche Handlung erdrückt wird. Nach jeder Seite hin unschön und ungeschickt ist die Darstellung des jüngsten Gerichtes über der Orgelempore, in welcher schlechte Zeichnung, rohe Technik und eine jeden Formgefühls entbehrende Komposition sich auf das Unglücklichste verbinden. Wir haben es hier sowohl wie bei den Fresken der Seitenkapellen wohl kaum mit H. G. Asam als vielmehr ausschliesslich mit der Hand von Gesellen zu thun.

Vergleichen wir die Fresken der Klosterkirche zu Benediktbeuern mit jenen des Domes zu Passau, die auch im Jahre 1684, von der Hand des Mailänders Carpophorus Tencala[48]), entstanden, so lässt sich nicht leugnen, dass H. G. Asam das Princip des Deckenbildes weit richtiger erfasste, als der Italiener. Dieser verzichtet auf jede Unteransicht, so dass die Fresken wie an der Decke festgeheftete Wandbilder erscheinen. H. G. Asam geht in seinem Streben, dem Auge einen angenehmeren, richtigeren Anblick zu gewähren, entschieden zu weit. In gemässigterer Anwendung der Perspektive folgte man fernerhin in den bayrischen Landen der ästhetisch richtigeren Bahn, wie wir sie in der Kirche zu Benediktbeuern freilich noch in Uebertreibungen eingeschlagen sehen.

Die Kunst der Asam zeigt klar, wie sich allmählich in Farbe und Form die Wandlung des Deckenbildes vollzog. In den frühesten Fresken derselben, wie z. B. in Benediktbeuern sehen wir das architektonische Moment in den Vordergrund gedrängt. Schon in den Fresken zu Tegernsee lässt sich eine Mässigung in den perspektivischen Problemen und eine glücklichere Behandlung der architektonischen Glieder wahrnehmen. Der Geist Pozzos zeigt sich aber auch hier noch deutlich.

Unter dem 7. September 1687 berichtet H. G. Asam von Benediktbeuern aus an den Prior des Klosters Tegernsee, Pater Quirin, dass er, wiewohl der Prälat von Benediktbeuern ihn „aniezo selbsten lieber in arbeith hette und die Kirchengemehl Verferttigen solte, er die Gnedige Erlaubnis nachher Tegernsee in die Arbeith erhalten habe und dass er im Frühling die Ausmalung des Chors in der Abteikirche beginnen wolle.“[4]) Nachdem die Fresken im Chore beendigt waren, wurde er am 29. April 1689 zur Ausmalung der übrigen Kirche verpflichtet. Er erhielt dafür 1500 Gulden.[4]) Meidinger bezeichnet einfach „Asam“ als Freskomaler und Stukkator. A. Mayer [14]) schreibt fälschlich die Innendekoration der Kirche den Söhnen Cosmas und Egid Asam zu.

Aus den alten Mauern der Kirche zu Tegernsee war unter den Aebten Ulrich III. Schwaiger (1636—1673) und Bernhard Wenzel ein neuer prächtiger Bau

entstanden; der Name des Baumeisters ist uns nicht überliefert. Die Kirche zeigt eine dreischiffige Anlage, die mit Tonnen eingewölbt ist. Den schweren, massigen Pfeilern sind kanellierte, korinthische Pilaster vorgelegt, auf welchen mit nur geringem Kämpferansatz ein wuchtiges Kranzgesims aufsitzt. Die Gurten zeigen zum Teil die Akanthusranken wie in Benediktbeuern, zum Teil sind sie etwas reicher dekorirt, indem Rosetten, eine flott modellierte Maske, ein Harnisch die Eintönigkeit der Ranken oder Festons unterbrechen. Die Formen der Freskenkartuschen mit den schweren Fruchtgehängen am Grat der Tonnen und Stichkappen sind die gleichen wie in Benediktbeuern.

Von entschiedenem Fortschritte zeigt sich in der Kirche zu Tegernsee das Figürliche, dem freilich nur ein sehr geringer Raum gegeben wurde. In den Pendentifs der Vierungskuppel stehen, entgegengesetzt dem vorherrschenden italienischen Brauche, hier die vier Evangelisten oder vier Kirchenväter anzubringen, beflügelte Genien in Hochrelief mit weiten faltigen Gewändern. Sie tragen Fruchtschnüre in den Händen, deren Enden kleine Putten halten. Obwohl die Modellierung eine sehr derbe ist, lässt sich den Figuren eine gewisse Anmut in der Bewegung und in den Körperformen nicht absprechen. An Stelle der Schildbogen in Benediktbeuern hat die Kirche zu Tegernsee von Lorbeerstäben umrahmte Fenster, durch welche die Fresken des Mittelschiffes günstiger wirken als jene der drückenden Decke der Kirche zu Benediktbeuern. Das Stukko ist mit Ausnahme der Hauptglieder der Cartouchen, welche vergoldet sind, ganz in Weiss gehalten. Sechs Fresken schmücken das Gewölbe des Mittelschiffes. Das Deckenbild des Chors, eine Gruppe von Engeln mit kirchlichen Insignien, ist wertlos. Grösseres Interesse beansprucht dagegen das Allerheiligenbild in der Kuppel. In Bayern ist dieses Fresko wohl das früheste Beispiel eines später so häufig wiederkehrenden Motifs, das vielleicht von C. D. Asam die beste Lösung in der Weltenburger Kuppel fand.

In der Kirche zu Tegernsee wölbt sich unmittelbar vom Scheitel der Vierungsbögen aus ohne Tambour die fast flache Kuppel. Breite, schwere Wolkenmassen bilden den Fuss der centralen Komposition. Auf ihnen ruhen, sitzen, liegen unzählige Heilige mit ihren Attributen. Nach dem Centrum löst sich die Komposition, in leichten Wolken verklingend, mit Tausenden von schwebenden Engeln und Engelsköpfchen auf. Prächtige Einzelfiguren, z. B. der hl. Christophorus oder eine Gruppe wie die der Päpste, lassen die Unruhe in der Komposition, das schwache Colorit des ganzen Bildes, wie auch die Disharmonie der Farben innerhalb der einzelnen Gruppen übersehen. Glücklich vermieden sind trotz der grossen Zahl der Figuren hässliche Ueberschneidungen, wie solche Correggios grossem Kuppelfresko im Dome zu Parma den Beinamen das „Froschragout" herbeiführten. Die beiden nächsten Deckenbilder der Verklärung und Taufe Christi erinnern in der schlechten Zeichnung, die infolge übertriebener Unteransicht zu bedenklichen Ver-

kürzungen führt, an die Fresken H. G. Asam's zu Benediktbeuern. Aehnlich ist auch das vierte Fresko: Jesus im Tempel. Weitaus am ansprechendsten erscheint das Bild der Anbetung der hl. Drei Könige Eine gute Komposition, jeder Uebertreibung in Verkürzungen und Ueberschneidungen bar, dabei von kräftigem und harmonischem Colorit, möchte es H. G. Asams bedeutendstes Fresko sein, wobei jedoch nicht zu vergessen ist, dass der Künstler sich an ein Bild Paolo Veroneses anlehnte, wie wir aus einer Handzeichnung desselben vom Jahre 1682 [19]) entnehmen können. Das Deckenbild über der Empore, eine „Anbetung der Hirten" darstellend, die Fresken in den Seitenkapellen, sowie jene über der Thüre zum Glockenturm und zum Chor, die sich auf Gründung und Wiederherstellung des Klosters beziehen, (1694) sind ohne Wert.

Bei der Betrachtung der Thätigkeit der Asam in Tegernsee sei hier noch einer Notiz Hefners [49]) gedacht. Er erwähnt zwei Stukkaturbasreliefs, beide die Kreuzigung Christi darstellend, von Egid Asam. Ein auf die Beschreibung Hefners passendes Relief in einer der rechten Seitenkapellen kann ich ebensowenig wie die Stukkatur des von Gregor II. erbauten Refektoriums einem der Asam zuschreiben. Letztere rührt wahrscheinlich von Johannes Zimmermann aus Wessobrunn her.

Um das Jahr 1692 finden wir, wie Trautmann berichtet, H. G. Asam in dem neuerbauten Kloster Fürstenfeld [8]) thätig, wo er den Freskoschmuck „an Wand und Decken" ausführte. Da weitere Anhaltspunkte für diese Fresken nicht vorhanden sind, müssen wir uns mit dieser Notiz begnügen. Ebenso lässt sich über die Thätigkeit H. G. Asams in St. Egid zu Gmund nichts feststellen. Nur eine allgemeine kurze Notiz im Kirchenbuche besagt: „Zur besonderen Zier der neuen Kirche baute der Paumeister über den Kirchenfenstern noch absonderliche zehn Rundelfenster." Diese Rundeln seien 1695/96 von Maler „Hanns Georg Asamb mit Heilthumben gemahlen und in gutem Gold eingefasst worden. Er habe dafür, den Leihkauf seiner Frau zu 1 fl. 30 kr. einbegriffen, 161 fl. 30 kr.; die Frau Asambin für Fassung von 4 Bildern und für ein Christkindlein in der Wiege 11 fl. 40 kr. erhalten."

Nach dieser Arbeit wandte sich H. G. Asam nach der Oberpfalz und zwar nach dem Schlosse Helfenberg bei Lengenfeld. [7]) Dort hatte Ferdinand Lorenz Xaver Graf von Tilly im Jahre 1699 einen Prachtbau auf dem Schlossberge aufführen lassen, der nach dem Hochaltarbilde H. G. Asams von 1703 in der Pfarrkirche zu Lengenfeld etwa um diese Zeit vollendet war. Zu Füssen St. Martins erblicken wir dort den herrlichen Bau, von dem heute kaum ein Stein mehr steht. Nikolaus Perti, der 1700 und 1701 mit 3000 fl. excl. Material bezahlt wurde, fertigte die Stukkaturen, H. G. Asam die Malereien. Diese stellten, wie Dekan Graf in seinem Buch „Helfenberg" 1875 S. 3 auf Grund von Baurechnungen, zum Teil auch nach Traditionen mitteilt, „grossartige Thaten aus der biblischen und Weltge-

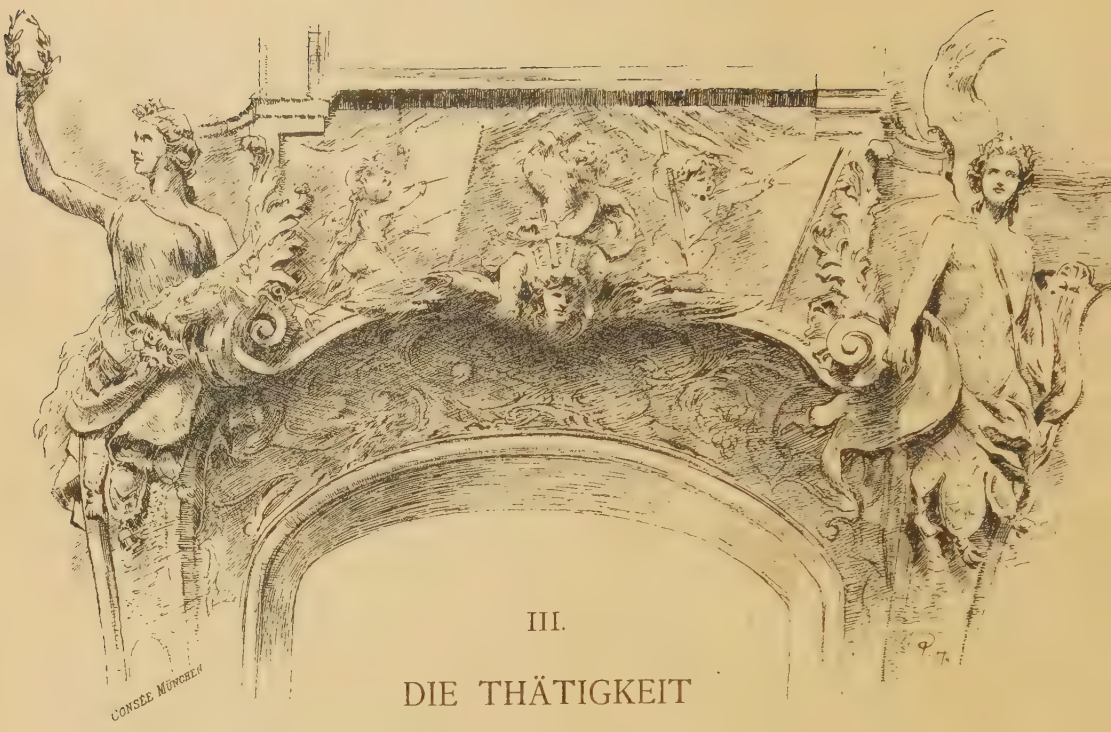
schichte auch aus der Mythologie, dann den griechischen Olymp mit allen seinen Göttern und Göttinnen" dar. Nicht die geringste Abbildung konnte zur Ergänzung dieser Nachricht herbeigezogen werden. Mit diesen Malereien beschäftigte sich Asam von 1700—1707. Während dieser Zeit malte der „Helfenbergische Schlossmaler" (Rechnung von 1707) Georg Asam das obenerwähnte Hochaltarblatt der Kirche zu Lengenfeld, datiert 1703. Diese Rechnung erwähnt, dass um 1704 der Accord über die Schlossmalereien noch nicht abgeschlossen war und man Hoffnung hegte, es würde dieses Bild mit eingeschlossen werden „Da aber die hochgräfl. Herrschaft nach Oesterreich gegangen und noch nicht zurückgekehrt, hingegen Herr Asam die Bezahlung inständig solicitirt, hat man ihm kraft beigelegten Scheines interim und bis der Accord um verstandene Schlossmalerei ad effectum kommet, hievon wohl verdient zahlt und in Ausgab gebracht 50 fl."

Für die weitere Thätigkeit H. Georg Asams in der Herrschaft Helfenberg führe ich einen Auszug zweier die Kirche von Harenzhofen (Pfarrei Lengenfeld) in der Oberpfalz betreffenden Rechnungen von 1709 und 1713 an: „Kraft hochgräfl. Excellenz gnädigen Befehl hat man durch Frau Maria Sophia Asam (vergl. oben St. Egid zu Gmund) Malerin zu Breitenbrunn, nicht nur 2 Nebenaltäre, sondern auch den anno 1707 beigeschafften Choraltar ebenso die anno 1697 neugefertigte Kanzel schwarz peizen lassen etc." — „Das in Arbeit begriffene Choraltarbild auf Rahmen gespannt haben 2 Boten von Amberg allwo sich der Maler ehevor befunden anher und folgends nach Breitenbrunn getragen zu gedachtem Maler. — „anno 1713. Zu den anno 1709 gefassten 3 Altären hat man 3 Altarblätter bei Herrn Georg Asamb Maler in München und zwar für den Hochaltar s. Egidium und oben auf das Kapitell s. Antonium item für beide Nebenaltäre s. Michaelem und in den andern Jes. Mar. et Jos. auf gewisse aufgeputzte Manier malen und vermöge hochgräfl. Befehles d. Holnstein 11. März 1711 hiemit davor 95 fl. accordiren lassen; doch aber weilen H. Asam an den Nebenaltären die Arbeit abgebrochen und diese meistens durch seinen Sohn hat machen lassen, so zahlt man ihm nur 86 fl. mithin 9 fl. noch zurück behalten; einen eigenen Schein hat man dato von ihm, dem nunmehr verstorbenen Asam nicht haben können und weil er mit dem Abbruch zufrieden gab man ihm 86 fl." Die erwähnten Bilder sind sämmtlich noch erhalten und werden bei Besprechung der Tafelbilder noch berührt werden. Nicht ohne Bedeutung sind die Bemerkungen, dass H. G. Asam ehevor in Amberg war und dann eine Zeitlang sich in Breitenbrunn aufhielt. Diesbezügliche Nachforschungen blieben erfolglos. Vermuthen lässt sich nur, dass Graf von Tilly, der auch Herr von Breitenbrunn und Breiteneck war, ihn mit einer grösseren Arbeit entweder in dem nun fast vollständig verschwundenen Schlosse oder in der reich von den Tilly beschenkten Kirche betraute. Positives Material ist für diese Annahme nicht vorhanden.

Mit den für die Kirche zu Harenzhofen bestimmten Bildern schliesst H. G. Asams Thätigkeit für Ferdinand Lorenz X. von Tilly ab. Dagegen tritt nun Cosmas Damian Asam und wohl auch Egid Quirin Asam in Beziehungen zu dem frommen und kunstliebenden Grafen. Darüber an geeigneter Stelle.

Nach Meichelbeck[60]) dekorierte H. G. Asam auch den Gymnasiumssaal zu Freising, der 1706 zu bauen begonnen worden war. Der Mangel jedes sachlichen Materials verwehrt eine nähere Betrachtung. Es erübrigt noch einen Blick auf die Tafelbilder H. G. Asams zu werfen. Sie finden sich zu St. Egid in Gmund, in den Kirchen von Egern, Lengenfeld und Harenzhofen. Sie sind, wie die Helfenberger Rechnung von 1713 sehr charakteristisch bemerkt, „auf eine gewisse aufgeputzte Manier" gemalt. Die Zeichnung, so namentlich die der Periode von 1690—1695 ist sehr vernachlässigt. Dass der Grundzug die dekorative Wirkung bildet, ist begreiflich; freilich muss darunter häufig das Colorit leiden. Unschwer lässt sich zwischen den Bildern von Gmund und Egern und jenen von Lengenfeld und Harenzhofen ein nicht unwesentlicher Fortschritt, namentlich in dem allmählich ruhiger werdenden Colorit, wahrnehmen Anspruch auf eingehendere Betrachtung erheben diese Tafelbilder nicht. Eine Aufzählung derselben am Schlusse der Abhandlung möge genügen.

Ueberblicken wir zum Schlusse den allgemeinen Charakter der künstlerischen Thätigkeit H. G. Asams, wie er uns namentlich in Tegernsee und Benediktbeuern entgegentritt, so müssen wir sie als noch völlig im Banne fremder Kunst befangen betrachten, wenngleich nicht abzuleugnen ist, dass die Kirche zu Tegernsee in den Fresken und in den Stukkaturen, wenn wir der Vermuthung, dass auch diese von Hans G. Asam herrühren, Raum geben wollen, gegenüber jenen der Kirche zu Benediktbeuern eine gewisse Klärung zeigt. Die Schwere der Stukkaturen, die Perspektive der Bilder stehen zu dem höheren Schiffe der Tegernseer Kirche in weit besserem Verhältnisse als zu dem niederen Bau der Kirche von Benediktbeuern. In strenger Nachahmung der Italiener aber bleibt H. G. Asam auch hier noch befangen. Erst seinen beiden Söhnen Cosmas Damian und Egid Quirin glückte es, im heimischen Geiste die fremden Einflüsse zu verarbeiten und zu grösserer Selbständigkeit in ihrem künstlerischen Schaffen zu gelangen.



III.

DIE THÄTIGKEIT COSMAS DAMIAN UND EGID QUIRIN ASAMS.

ERSTER ABSCHNITT. BIS 1720.

Wenn wir den künstlerischen Entwicklungsgang Cosmas Damian und Egid Quirin Asams näher verfolgen wollen, so stossen wir, zumal in den früheren Jahren auf bedeutende Lücken. In der Biographie der beiden Brüder versuchte ich in kurzen Worten ein allgemeines Bild ihrer römischen Lehrzeit zu entwerfen, wie es die geringen skizzenhaften Notizen zuliessen. Wahrscheinlich arbeitete Cosmas Damian nach seiner Rückkehr aus Italien noch eine Zeit lang unter der Leitung seines Vaters, wie wir aus der oben angeführten Rechnung über die Altarbilder von Harenzhofen anno 1713 entnehmen können. In diese Periode dürfen wir wohl die meisten seiner Tafelbilder setzen. Es würde zu weit führen, jedes einzelne derselben durchzusprechen, zumal dieselben wenig Unterschiede zeigen. Sie tragen wie die meisten Tafelbilder jener Zeit sowohl italienischer, wie deutscher Künstler rein dekoratives Gepräge. Der Einfluss der Freskotechnik, der herrschenden Malweise des 18. Jahrhunderts, ist unverkennbar. Grosse, figurenreiche Kompositionen, dramatische, häufig auch nur theatralische Gruppierungen,

ein gutes Colorit in Verbindung mit glücklicher Verteilung von Licht und Schatten sind ihre Vorzüge; eine flüchtige, breite Ausführung aber beeinträchtigt gewöhnlich die Gesamtwirkung. Auch C. D. Asams Tafelbilder, ausschliesslich religiöse Motive behandelnd, tragen diesen allgemeinen Charakter an sich; dennoch zeichnen sie sich durch bestimmtere, fleissigere Zeichnung aus; der Eindruck des freskoartigen aber überwiegt auch bei C. D. Asams Altargemälden. Sein Hauptkönnen lag in der Freskomalerei und die Leistungen auf diesem Gebiete überragen bei weitem seine Tafelbilder. Ich beschränke mich deshalb lediglich auf eine Aufzählung derselben am Schlusse dieser Abhandlung.

Wenden wir uns nun zu dem Gebiete, auf welchem die beiden Brüder für Süddeutschland von grösstem Einfluss werden sollten, zu ihrer Thätigkeit in den Kirchen selbst.

Im ersten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts trat infolge der unruhigen Zeitläufe, die der spanische Erbfolgestreit im bayrischen Stammlande und den angrenzenden österreichischen Erblanden hervorgerufen hatte, ein Stillstand in der Kunst ein. München wurde 1705 von den Österreichern besetzt, die Bürger entwaffnet, die „Landesverteidiger“ unterlagen bei Sendling. Der Kurfürst Max Emanuel und sein Bruder, am 29. April 1706 zu Wien in die Reichsacht erklärt, flohen nach Brüssel. Das von Kriegsunruhen heimgesuchte bayrische Stammland konnte keinen Boden für die Kunstthätigkeit der beiden Brüder bieten. Daher finden wir sie zuerst in der Oberpfalz, an deren Abtrennung von Bayern Kaiser Joseph I. durch Karl XII. von Schweden verhindert worden war, thätig. Dort hatte ja auch der Vater ein Jahrzehnt lang, nahezu ununterbrochen, mit farbenreichem Pinsel gewaltet. Zunächst ist es wieder Ferdinand Lorenz X. von Tilly, der die Brüder mit Aufträgen bedenkt.

Ihr erstes gemeinsames Werk war dort wohl die Ausschmückung der Tillykapelle bei Freistadt[20]), eines Rondelbaues mit drei grossen und vier kleinen Kapellen, welch letztere Emporen tragen. Die Dekoration beschränkt sich auf vier Fresken in der achtteiligen Kuppel aus dem Leben Mariä und Stukkierung an den Fenstern der Kapellen und der Kuppel. Die Fresken, auf Grund der Reste ergänzt, erheben keinen Anspruch auf künstlerischen Wert, ebensowenig wie die Stukkaturen, deren Hauptmotive zumeist zerfressene Akanthusblätter bilden. Die Ausschmückung der Kapelle geschah etwa im Jahre 1710, in welchem Jahre auch die Weihe derselben stattfand.

Wo die beiden Brüder in den Jahren 1710—1715 thätig waren, lässt sich nicht mehr bestimmen. Erst im Jahre 1715 begegnen wir wieder einem Werke von ihren Händen. In dieses Jahr fällt nach der Inschrift an einem der Deckenfresken „C. D. Asam 1715“ die Auszierung der Klosterkirche von Ensdorf[51]). Diesem Benediktinerkloster stand damals Bonaventura Oberhuber als Abt vor, der 1695

von Tegernsee dorthin berufen worden war. Die dortige Klosterkirche mag dem neuen Abte Veranlassung gegeben haben, die Ensdorfer Kirche in ähnlicher Weise wie jene zu Tegernsee auszuschmücken und die Künstlerbrüder, die ja durch den Tegernseer Abt in ihrer Ausbildung begünstigt worden waren, konnten dem Abt Bonaventura nicht allein nicht unbekannt sein, sondern waren ihm vielleicht von Tegernsee sogar empfohlen worden.

Die Kirche des Klosters Ensdorf (gegr. 1121 von Otto dem Heiligen) war ehemals romanisch, wurde jedoch im Anfange des 18. Jahrhunderts von Grund aus neu erbaut. Sie umfasst jetzt drei Joche im Langhaus, das mit einer Tonne eingewölbt ist und an das sich Kapellen legen. Korinthisierende Pilaster gliedern die Wände. Ob der Bau der Kirche selbst von den Asam herrührt, vermochte ich nicht zu ergründen. Die Deckenfresken, die, wie oben erwähnt, die Bezeichnung „C. D. Asam 1715" tragen, erzählen uns die Legende des hl. Jakob. Das Deckenbild des Chors, das uns den hl. Jakobus und das Kloster Ensdorf in seiner früheren Gestalt zeigt, entbehrt eines besonderen künstlerischen Wertes. Weit bedeutender ist das zweite Fresko, ein Allerheiligenbild, das als der erste Versuch Cosmas Damians, diesen im vorigen Jahrhundert so beliebten Stoff zu bewältigen, Beachtung verdient, obwohl die Ausführung in der Zeichnung viele Mängel erkennen lässt und das Colorit durch die jüngste Restauration der Kirche sehr beeinträchtigt wurde. Das Fresko bildet eine interessante Vorstufe zu dem Kuppelbilde der Dreifaltigkeitskirche in München aus dem gleichen Jahre. Die anderen Deckengemälde der Ensdorfer Kirche, Enthauptung des hl. Jakobus und sein Sieg über die Sarazenen, stehen dem Allerheiligenbilde in jeder Hinsicht nach.

Auch die Stukkaturen, Egids Werk, haben unter der jüngsten Renovierung gelitten, denn es lässt sich nicht annehmen, dass unser Künstler sie weiss auf dem bläulichen Grunde angelegt hat. So vorzüglich dieselben auch durchgeführt sind, kommen sie auf diesem Grunde nicht zur Wirkung. Die Gurten des Gewölbes sind nur schwach betont. Als Motive dienen Egid ausser den sorgfältig durchgeführten Akanthusranken auch Muscheln. Das Figürliche der Stukkaturen, wie es sich an den Bögen des Kuppelraumes zeigt, ist noch ohne sonderliches Verständniss geschaffen und verdient keine besondere Erwähnung. Die schon gelegentlich der Fresken erwähnte Neuausmalung der Kirche lässt die Malereien und Stukkaturen nicht mehr in harmonischer Wechselwirkung erscheinen. Die feierliche Weihe der Kirche fand im Jahre 1717 statt.

In dem Jahre 1715 treffen wir C. D. Asam zum erstenmale in München thätig. Schon mit dem Beginn des zweiten Jahrzehntes des 18. Jahrhunderts war für Bayern eine Wendung zum Bessern eingetreten, als Karl VI. die Regierung angetreten hatte. Die Aussichtslosigkeit auf Erfolg, die Drohungen des Königs von Preussen und der Rat des Prinzen Eugen veranlassten den Kaiser endlich zu

Verhandlungen, die mit dem Rastatter Frieden am 7. März 1714 die völlige Restitution der Kurfürsten von Bayern und Köln im Gefolge hatten. Schon mit dem Tode Josephs I. hatte die Kunst allmählich wieder aufzublühen begonnen. Jetzt konnten die drei Stände Bayerns es wagen, die Dreifaltigkeitskirche in München, die bereits am 17. Juli 1704 gelobt worden war, unter Viscardis Leitung aufführen zu lassen. Der Bau dauerte bis 1714. In das Jahr 1715 fällt die Bemalung der Kirchendecke durch C. D. Asam, wofür derselbe 600 fl. erhielt[3]); an den ziemlich wertlosen Stukkaturen war Egid Asam nicht betheiligt; sie rühren von der Hand Johann Georg Baders her.

Von Cosmas Fresken verdient nur jenes der Kuppel, welches Maria als Königin der Heiligen darstellt, Erwähnung. Auch hier wagte es der Maler, die Kuppel ebenfalls mit einem einzigen figurenreichen Gemälde zu füllen, ähnlich wie in Ensdorf, und er löste das schwierige perspektivische Problem in der Zeichnung weit glücklicher als im Colorit. Wohl ist auch hier schon der Versuch gemacht, durch hellere Farbentöne gegen das Centrum des Bildes die Perspektive der Zeichnung zu unterstützen; allein das Gesammtcolorit ist zu schwer gehalten, die Ausführung selbst derb und flüchtig.

Während Cosmas Damian Asam mit den Fresken der Dreifaltigkeitskirche beschäftigt war, arbeitete er noch 7 Vorlagen zu Stichen für die von den Jesuiten herausgegebene „Descriptio utriusque fortunae Maximiliani Emanuelis“ aus. Ausser dem allegorischen Titelblatt zeichnete er hierfür: Theodo I., Carl den Grossen, Otto von Wittelsbach, Ludwig IV., Maximilian II. als Reiterstatue vor dem Schlosse zu München und dessen Gemahlin Theresia Kunegunda. Die Stiche rühren von A. M. Wolfgang, J. A. Corvinus und J. J. Kleinschmidt her. Das Figürliche der Asamschen Komposition ist ohne Wert, dagegen verdienen die architektonischen Motive, Nischen, Karyatiden einiges Interesse.

Da mit der Rückkehr des Kurfürsten im Jahre 1715 sogleich das künstlerische Leben in München sich wieder mächtig zu regen begann und auch heimische Meister wie Effner, Gunetsrainer am Hofe Anstellung fanden, so muss es uns wundern, nicht auch die Asam im Dienste des Hofes zu finden. Worin dies seinen Grund hat, dürfte schwer zu erkunden sein. Möglicherweise zeigten die Brüder, die bis jetzt immer als selbständige Meister thätig gewesen waren, keine Neigung, sich den höfischen Meistern unterzuordnen und zogen es deshalb vor, der Kirche, in deren Dienst sie unbeschränkt als Meister schalten und walten konnten, ihre kunstreiche Hand zu leihen. Zunächst treffen wir Cosmas D. Asam wieder in der Oberpfalz. In dem zur Tillyschen Herrschaft Helfenberg gehörigen Orte Günching war eine neue Kirche entstanden; diese auszumalen wurde unser Meister berufen. Nach den Helfenberger Schlossakten[7]) hat man anno 1716 durch denselben ein „Hochaltarblatt den englischen Gruss, dann den obern Aufzug für

150 fl. dann in der Kirche selbst 3 Stück Fresko Malerei am Kirchengewölbe, die Geburt Christi und andere Concepten mehr so mit gedachtem Altarblatt correspondiren zu 40 fl. accordirter massen machen lassen und solchem in Allem bezahlt 190 fl." Leider wurden die Fresken in diesem Jahrhundert übertüncht; das Altarbild, zu den besseren Tafelbildern C. D. Asams gehörig, ist erhalten.

Im folgenden Jahre sehen wir beide Brüder wieder in Diensten eines Klosters. Michaelfeld,[52]) wie Ensdorf ein Benediktinerkloster, wandte sich an dieselben um Ausschmückung seiner Kirche. Nicht zu unterschätzen dürfte hier der Umstand sein, dass der Abt dieses Klosters, Wolfgang Rinswerger, aus Tegernsee nach Michaelfeld berufen worden war. Es liegt nahe, dass dieser sich an das Vorbild zu Tegernsee anlehnen wollte, da die Aufgabe, die sich ihm bot, jener in Tegernsee sehr ähnlich war.

Der Bau der Klosterkirche zu Michaelfeld, ehemals romanisch, dann umgebaut im Anfang des 18. Jahrhunderts, ist einschiffig. Er ruht auf einfachen, korinthischen Doppelpilastern mit gut durchgearbeiteten Kapitälen, auf denen ein einfacher, aber kräftig profilierter Kämpfer aufsetzt. Die sechs Seitenkapellen, auf deren Eingangsbogen der Architrav direkt aufliegt, tragen Emporen. Die Überschneidung der Archivolte wird in der Art des Carlo Carlone durch Putten verdeckt. Auf die Teilung der Tonne durch Gurten verzichtete Egid, nur eine schmale Gurte trennt den Chor vom Langhaus. Statt der Gurten betont er um so mehr das Cartouchenwerk, so an den drei Fresken des Schiffes, an den Stichkappen, Kapellen und Emporendecken. Im Allgemeinen weisen Egids Stukkaturen auf die Tegernseer hin, doch zeigt sich neben den alten Motiven schon eine weit grössere Vorliebe für Muschelwerk. Die Altäre und die zahlreichen Stukkfiguren, handwerksmässige Arbeiten, sind ohne jeglichen Wert. Der Gesamtton der Kirche ist weiss, ein helles Grün aber, welches das Stukko zum Teil überzieht, vermittelt das Bunte der Fresken besser mit der Architektur. Egid erkannte den Fehler seines Vaters in Benediktbeuern und führte den Versuch desselben in Tegernsee, die Fresken durch Abtönung der Rahmen mit der Stukkatur in engeren Zusammenhang zu setzen, weiter.

Cosmas Thätigkeit in der Kirche zu Michaelfeld erstreckte sich auf ein Kuppelfresko und drei Fresken des Langhauses. Sie tragen mit Ausnahme des Kuppelfreskos, das eine Allegorie der Religion enthält, das schwere Colorit von H. G. Asams Fresken. Die perspektivischen Probleme jedoch erscheinen gemildert, das glücklichste Fresko stellt eine Geburt Christi mit musizierenden Engeln über der Orgelempore dar. Nach einer Inschrift an der Decke erfolgte die Ausschmückung der Kirche im Jahre 1717.

Noch in das gleiche Jahr, in welchem die Brüder die Kirche zu Michaelfeld dekorierten, fallen, wie ein Manuskript: „Mons gratiarum oder wunderthätiger Marianischer Hülf und Gnadenberg der churfürstlichen etc. Hauptstatt Amberg

von einer Franziskanischen Feder 1722" (Pfarrarchiv zu Amberg) berichtet, die Fresken C. D Asams in der Mariahilfkirche zu Amberg. Die Stukkaturen rühren nicht von Egid Q. Asam sondern von Franz Antonio Carlon und Paulo de Allio her, welche incl. Choraltar 3074 fl. erhielten. Bezüglich der Fresken sagt das Manuskript, „welche von dem kunstreichen H. Cosmo Damiano Asam Hofmahler von München angefangen den 20. Juny 1717 und den 25. august gantz ausgemahlen worden gegen bezahlung 800 fl. sambt einem leihkauff und wöchentlich 7 fl. Kostgeld. Die 6 übrigen Capellen mit dem Singchor wurden im Monat May 1718 gar ausgemacht und mit 162 fl. bezalt." Die Fresken der Kirche beziehen sich auf das Wunderbild der Kirche, den Kirchenbau und die Einweihung. Weit mehr als die Fresken zu Michaelfeld macht sich bei ihnen eine allzustarke, bizarre Unteransicht im Sinne jener H. G. Asams geltend. Ueber das Colorit lässt sich, da die Kirche einer gründlichen unkünstlerischen Restauration unterworfen war, nicht mehr urteilen. Nur die Zeichnung wurde im allgemeinen beibehalten.

Wie aus der Betrachtung der einzelnen von den beiden Brüdern bis zum Jahre 1718 dekorierten Kirchen deutlich sichtbar ist, zeigt ihre Kunst im Grossen und Ganzen wesentlich den Charakter jener ihres Vaters. Sie bewegt sich vorwiegend in der Nachahmung vorhandener Vorbilder. Immerhin aber ist in den letzten Arbeiten das Bestreben nicht zu verkennen, reicher zu gestalten, indem z. B. das Stukko Farbenschmuck erhält oder neue Motive in seine Formenwelt eindringen. Das Colorit des Cosmas ist freilich fast bei jedem der Bilder noch verschieden, worunter häufig der einheitliche Charakter der Innendekoration leidet, so namentlich in der Klosterkirche zu Michaelfeld. Die Kirche auf dem Maria Hilfberge zu Amberg bildet den Schlusspunkt der ersten Periode der Künstler; wir dürfen sie kurz als die Periode der Nachahmung bezeichnen. In der zweiten Periode zeigt sich dagegen mehr und mehr ein Nachempfinden gegebener Beispiele, vor allem bei Egid. Diese Periode leitet die grosse Klosterkirche zu Aldersbach ein.

Nach den noch erhaltenen Resten der Klosteranlage zu schliessen, dürfte Aldersbach im vorigen Jahrhundert von ganz hervorragender Bedeutung für die heimische Kunst gewesen sein. Ausser in der Kirche finden sich noch zahlreiche Reste von Fresken in und an den Klostergebäuden. Neben jenen des Cosmas Asam sei hier kurz das seines Schülers Gindter im Bibliotheksaale erwähnt, das uns die Verdienste des Benediktinerordens um die Wissenschaft darstellt. Ein kleiner Saal zeigt ausserdem noch sehr geschickte Stukkaturen aus der Mitte des 18. Jahrhunderts.

ZWEITER ABSCHNITT. 1720—1737.

Die Klosterkirche von Aldersbach[22. 23]) welche von Otto dem Heiligen 1146 gegründet worden war, gehörte dem gleichen Orden an wie die Klöster Ensdorf und Michaelfeld, deren Kirchen 1715 bezw. 1717 von den beiden Brüdern ihre Dekoration erhalten hatten. Diesem Umstande ist es wohl zuzuschreiben, dass das Kloster sich ebenfalls an Cosmas und Egid Asam wandte, um seine grosse Kirche durch Stukkaturen und Fresken von ihrer Hand reich verzieren zu lassen. Dies geschah im Jahre 1720 und es war die erste grössere Arbeit der Brüder, denn es handelte sich um einen Raum von „etwa 204 Fuss Länge einschliesslich des Chors, 68 Fuss Breite und 77 Fuss Höhe." Dem Schiffe legen sich seitwärts je fünf Kapellen an. Die Tonne des Schiffgewölbes wird von zehn mächtigen Pfeilern getragen, an welche sich je drei zierliche korinthische Pilaster anlegen. Ein breites Gesims mit einfacher Profilierung, dessen breites Band durch zierliche Ornamente belebt wird, steht zu der Höhe des Raumes wie zu den Pfeilern und Pilastern im besten Verhältnis. Die Gurten sind wenig mit Stukko dekorirt, nur jene am Triumphbogen ist als Trennungsglied zwischen Chor und Langhaus durch reicheres Ornament stärker betont. Das übrige Stukko, welches die Tonne, die Stichkappen und die Wände der Kapellen in leichter, graziöser Weise belebt, zeigt eine von allen früheren Arbeiten Egids verschiedene Formenwelt. Es sind nicht mehr jene schweren, massigen Festons, die unförmigen Akanthusranken, die wuchtigen Cartouchen, wie sie Michelfeld oder die Tillykapelle zeigen; ein leichtes, spielendes Akanthusgerank in Verbindung mit zierlichen Cartouchen und Gittermotiven zeigt uns, dass das ehedem vorherrschende Element des italienischen Stukkos von französischen Elementen vollständig durchsetzt wurde; die ausführende Hand aber vermochte noch nicht ganz den neuen Formen zu folgen. Trotzdem wird dem Auge der bedeutende Fortschritt beim ersten Blicke klar werden und es drängt sich uns die Frage nach dem Grunde dieser auffallenden Wandlung auf. Es lässt sich nicht vermuten, dass Egid ohne äusseren Einfluss innerhalb zwei Jahren zu einer neuen Richtung gekommen sei. Wenn wir jedoch annehmen, dass er von 1718—1720, aus welcher Zeit keine Arbeiten von ihm bekannt sind, in München sich aufhielt, so ergibt sich die Antwort einfach und klar aus dem Kunstleben Münchens in jenen Jahren. Als Kurfürst Max Emanuel 1715 aus Schloss Compiègne bei Versailles, wo er im lebhaftem Verkehr mit den Künstlern Ludwigs XIV, seines kunstliebenden Verbündeten, gestanden hatte, nach München zurückgekehrt war, war es sein Erstes, den unterbrochenen Bau von Schleissheim zu vollenden und Nymphenburg zu vergrössern. Neben Effner und Gunetsraiher berief er sich nun den „berühmten französischen Bildhauer und Stocator Charles Dubut 1716

aus Berlin, der mit Le Tellier, Argoust, Esclaver, Maratti u. a.“ [53]) durch die flüssigen, eleganten Stukkierungen, hauptsächlich in Schleissheim, die mehr an den schweren, italienischen Stuck gewohnte kunstverständige Welt in Bewunderung zu setzen wussten. Auch an Egid konnten die Neuerer nicht ohne Einfluss vorübergehen, er musste der jungen Richtung Rechnung tragen. François Cuvilliés, der erst am 15. September 1725 Hofbaumeister wurde, kommt hier nicht in Betracht.

Die Klosterkirche zu Aldersbach zeigt uns, wie nun die Kunst des Hofes auch auf die kirchliche einwirkte. Ganz löste sich freilich Egid Asam nicht von den italienischen Elementen los. Die vier Cartouchen mit den Evangelisten an den Ecken des grossen Deckenfresko, vor allem aber die reiche Orgelempore mit den

prächtigen Genien als Trägern, die auch für Egid Asams Fortschritte im Figürlichen zu beachten sind, tragen weit mehr den pomphaften Charakter der italienischen Dekoration an sich als jenen der übrigen Stukkierung, die überdies durch ein mattes Rosa abgetönt ist. Die eigentliche Brüstung dagegen schliesst sich mehr dieser letzteren an. Dieses Schwanken zwischen italienischer und französischer Richtung lässt sich natürlich nur in der Plastik der Kirche wahrnehmen. Die Fresken dagegen bewegen sich in dem alten Stile, wenngleich bedeutende Fortschritte, zumal bei dem Hauptfresko unverkennbar sind. Dieses stellt uns den Traum St. Bernhards dar. Auf einer Scheinballustrade, die sich nahezu um das ganze Fresko zieht, dem Chore zunächst, erblicken wir den Weltjüngling Bernhardus in Schlaf versunken. Ein vor ihm stehender Engel zeigt ihm die Erscheinung der Geburt Christi. In einem umschlossenen Raume, halb Säulenhalle, halb Stall, knien Maria und Joseph vor dem hellstrahlenden Kinde. Hirten nahen sich, Engel schweben hernieder. Ueber dieser Scene erblicken wir die erhabene Gestalt Gott Vaters; Engel mit den Leidenswerkzeugen schwingen um ihn den Reigen. Ein Baldachin, von Genien getragen, schliesst die Komposition nach der Orgelempore hin ab. Bedenkt man, welch grosse Fläche es zu beleben galt — das Bild erstreckt sich nahezu über drei Joche des Langhauses — so müssen wir uns wundern, mit welchem Geschick in der Perspektive und mit welcher Bravour in der Technik Cosmas seine Aufgabe löste. Es lässt sich aber auch nicht leugnen, dass die Komposition völlig des einheitlichen Gedankens entbehrt. Die verschiedenen Gruppen leiden überdies an zu grosser Unruhe in der Bewegung, während wiederum Einzelgruppen, wie der Gestalt Gott Vaters, ein Zug der Grösse und majestätischen Ruhe nicht abzusprechen ist.

In jeder Beziehung stehen die übrigen drei Fresken, das Pfingstfest, Christi Himmelfahrt und Mariä Verkündigung dem Hauptfresko nach; Perspektive, Bewegung sind übertrieben; die Ausführung lag wohl ausschliesslich in Gesellenhänden.

Für das Jahr 1720 erübrigt es noch einer Arbeit der Brüder Cosmas und Egid zu gedenken, von welcher leider nichts mehr erhalten ist. Wir sind hier auf das litterarische Material angewiesen.

Abt Ildephons von Weihenstephan[54]) hatte in der kurzen Zeit von 72 Tagen über dem Korbiniansbrunnen eine schöne Kapelle erbauen lassen und der Maler C. D. Asam und der Bildhauer C. Q. Asam dekorierten dieselbe. Sie brachten acht Nischen in der Höhe an, welche mit „Malereyen gleich jenen im Dome zu Freysing" ausgefüllt wurden. Die Kapelle wurde schon am Anfange dieses Jahrhunderts abgebrochen und nichts ist erhalten, was uns über ihren künstlerischen Wert unterrichten könnte; es müsste denn sein, dass man die Notiz Deutingers[21]) der Bau habe über 15000 fl. gekostet, für den Reichtum der Dekoration in Betracht

ziehen wollte. Die Konventualen, bemerkt er, hätten diese Summe lieber zum Neubau der Klosterkirche verwendet gesehen.

Über die Thätigkeit der Asam in dem Kloster zu Metten, welches 1720 vergrössert wurde, aber schon 1715 ein von Cosmas gemaltes Altarbild erhalten hatte, lässt sich weder aus dem vorhandenen Materiale, noch aus den Malereien etwas Bestimmtes entnehmen. Gandersdorfer sagt nur allgemein: „Die Freskomalerei im Presbyterium ist von Asam, die übrige von Aug. Heindl, durch den auch die Klosterbibliothek ausgemalt und vergoldet wurde; die Stukkatur von zwei reisenden Künstlern aus Italien unter Leitung des hiesigen Layenbruders Albert Paertl.“[55]) Was die Decke des Presbyteriums betrifft, so lässt sich kaum mehr als der Entwurf auf Cosmas zurückführen. Das Colorit ist bunt, die Zeichnung falsch, die Ausführung derb und handwerksmässig und das Ganze durch Restauration völlig entwertet. Im Anschluss an die Klosterkirche zu Metten möge jene des benachbarten Cisterzienserklosters Gotteszell[23]) erwähnt werden, welche jedoch in diesem Jahrhundert einem Brande zum Opfer fiel. Ihre Innendekoration war hauptsächlich ein Werk Egid Asams und scheint nach Meidingers Beschreibung eine ganz hervorragende Leistung gewesen zu sein. Er sagt darüber: „Der Baumeister der Kirche ist unbekannt. Der erste Anblick in die Kirche hinein ist herrlich. Sie und die Sakristey sind niedlich stukkadort von dem berühmten Egidius Asam.“ „Der Altar mit einer Maria Himmelfahrt von Cosmas Damian Asam ist majestätisch, geschmackvoll, prächtig, auf das herrlichste und überhaupt so unverbesserlich errichtet, dass man wenig seines gleichen findet.“ Eine nähere Beschreibung oder eine Abbildung hierzu ist uns nicht erhalten, so dass ein Urtheil über die Kirche nicht möglich ist.

Unterdessen waren die Bauten Max Emanuels in Nymphenburg und Schleissheim soweit vorgeschritten, dass der Venetianer Giacomo Amiconi seinen farbenreichen Pinsel an Wand und Decke walten lassen konnte. Vor allem reich an seinen Malereien ist Schleissheim. Neben ihm sehen wir aber auch zwei deutsche Meister thätig, Gottfried Niklas Stuber, Cosmas Asams Studiengenosse in Rom und Gehilfe in späteren Jahren und Cosmas Damian Asam selbst[25]). Dieser quittiert unter dem 21. Juli 1721 den Empfang von 800 fl. für den Plafond der Schlosskapelle und von 600 fl. für das Kuppelgemälde über der Haupttreppe.

Das erstere Bild schildert in 4 Abteilungen den Martertod des hl. Maximilian; das letztere stellt uns Vulkan dar, wie er die Waffen zum trojanischen Kriege schmiedet. Beide Plafonds, zumal jener der Schlosskapelle, stehen nur wenig den Fresken Amiconis an Farbenpracht nach; in Composition und Zeichnung dürfen wir Cosmas Fresken jenen des Italieners gleich stellen. Beiden Meistern war es auf das Glänzendste gelungen, Effners Prachträumen einen grossartigen, gewaltigen und zugleich harmonischen Abschluss zu geben. Weniger

bedeutend und kaum von Cosmas Asam herrührend, sind die Griseillen am Plafond des „Salletls“ im Parterre des Schlosses, welche nach der Gemäldebeschreibung von 1722 ihm zugeschrieben werden und Zephirus, Flora, Pomona und Vertumnus als alte Frau darstellen.

Welchem Umstande es zuzuschreiben ist, dass Cosmas Asam nicht mehr bei der weiteren Dekorierung Schleissheims thätig war, während der weniger begabte Niklas Stuber noch bis zu seinem Tode in kurfürstlichen Diensten stand, lässt sich nicht erklären.

Von den Dekorationen, welche Cosmas zur Vermählung des nachmaligen Kurfürsten und Kaisers Karl Albert mit Maria Amalia von Oesterreich, welche am 17. Oktober 1722 stattfand, entwarf, sind uns drei Radirungen von Cosmas Schwiegervater, J. Moerl, erhalten, welche für den Phantasie-Reichthum des Malers in Momentdekorationen und besonders für sein architektonisches Können bezeichnend sind.

Zu der Zeit, da Cosmas Damian Asam in Schleissheim arbeitete, scheint Egid Quirin Asam seine Hauptthätigkeit in der Klosterkirche zu Rohr bei Abensberg entfaltet zu haben. Nach einer in der dortigen Pfarrregistratur aufbewahrten handschriftlichen Geschichte des Klosters wurde diese Kirche von „Egid Asam erbaut und stukkaturiert“ und von dem Weihbischof Gottfried Langwerd von Simmern 1722 geweiht. Nach einer zweiten Pfarrbeschreibung war die alte Kirche, welche schon einmal 1632 von den Schweden zerstört worden war, 1648 abgebrannt. Man begann jedoch erst 1685 den Neubau. Bei der Grundsteinlegung „vertrat der Ehrsame Joseph Pader burg- und Maurermeister zu Rohr den Edlen und kunstreichen Herrn Egid Asam, der das ganze Gepäu führt.“ Eine weitere Notiz besagt, dass „dieses so grosse Gepäu innerhalb 2 Sommerszeit von Grund auf würdiglich unter dem Dach gestanden ist.“ In wieweit Egid Asam als Baumeister und Architekt an dieser Kirche thätig war, entzieht sich genaueren Urteils. Der Grundriss entbehrt der Originalität, wie auch der Aufriss keine besonderen Charakteristiken aufweist. Der Grundriss zeigt im allgemeinen die Kreuzesform, Chor und Querschiff schliessen in Apsiden. Verkröpfte korinthisierende Pilaster gliedern das Langhaus, die Vierung wird durch Rundpfeiler betont. Auf den Stützen lastet ein äusserst vielfach, aber nicht charakteristisch profiliertes Gesims. Die Stukkaturen sprechen deutlich Egids Formensprache, jedoch nicht etwa in der vorgeschrittenen Weise, wie sie Aldersbach zum grossen Teile zeigt; vielmehr überwiegt das italienische Moment mit stärkeren wulstigen Motiven. So sehen wir an dem Grat der Stichkappen und Tonne die derben Akanthus- und Fruchtschnüren. An der Decke begnügte sich der Stukkator mit einem durch drei Joche des Langhauses setzenden Rahmen, der wohl ein Fresko umschliessen sollte, jetzt aber ein Marienmonogramm trägt. Die Wände des Querschiffes zieren Nischen

mit Barockvasen. Die grösste Beachtung verdienen die beiden karyatidenartig angewandten Genien am Triumphbogen, welche uns als Schwestern der Aldersbacher Emporenengel anmuten und das gleiche Geschick Egids in der Behandlung des Figürlichen bekunden. Egids Meisterschaft haben wir wohl auch die Stukkogruppe des ehemaligen Hochaltars, eine Mariä Himmelfahrt, zuzuschreiben, die neben der Dreifaltigkeitsgruppe in der St. Johanniskirche zu München als des Meisters hervorragendste Leistung im Figürlichen angesehen werden muss. Mit Hintansetzung der für die Plastik geltenden Grundprinzipien bildet er eine vollkommen freischwebende Gruppe, Maria von zwei Engeln getragen, zu der die um den Sarg stehenden Apostel im höchsten Affekt der Bewegung emporschauen. Weniger glücklich sind die Seitenaltäre mit ihren unmittelbar an die Wand sich anlehnenden Säulen. Wie bereits oben erwähnt, erscheint die Gesammtdekoration der Kirche noch mehr vom italienischen Geiste durchdrungen und ernster als jene zu Aldersbach, wenngleich die rötliche Abtönung der Stukkaturen diesen zum Teil die Schwere benimmt und einen glücklichen Effekt erzielt.

Es ist zu vermuten, dass Cosmas, während er die Arbeiten in Schleissheim vollendete, bereits in Unterhandlungen mit einem Kloster stand, in dessen Diensten er unabhängiger als am Hofe schaffen konnte und von dessen Bedeutung und Verbindungen er sich mehr Erfolg versprach, als vom Hofe.

Sebastian Hyller, Abt des Benediktiner Reichsgotteshauses Weingarten[25]) in Schwaben, hatte im Jahre 1715 die alte baufällige Kirche abreissen lassen, worauf bereits am 22. August 1715 der Grundstein zu der neuen gelegt wurde. Den Plan zu dem Bau dieses gewaltigen Tempels, des direkten Vorbildes von Maria Einsiedeln in der Schweiz hatte Andreas Schreck, „ein dasiger Layenbruder" gefertigt, doch wurde derselbe durch Donato Giuseppe Frisoni, württembergischen Ingenieurmajor und Hof- und Landirektor (1717) verbessert, der mit Herrn Francesco Carlone, einem Stukkador aus Laino am Comersee, „um fremde Gebäude zu sehen zur rechten Zeit gen Weingarten gekommen war."[57]) Die ausführenden Baumeister waren Baer, Thum und Schreck. Ein Verwandter des Francesco Carlone, Diego Carlone aus Scaria übernahm neben Anton Corbellini und Franz Schmutzer aus Wessobrunn die Stukkaturen. Egid Asam war hier nicht beteiligt.

Die Malereien führte Cosmas Asam aus. Es sind dies sieben grosse Fresken im Schiffe und kleinere Darstellungen in den Seitenkapellen. Innerhalb Jahresfrist wurden dieselben vollendet.

An der Chordecke zeigt sich uns zuerst das Gotteslamm der geheimen Offenbarung mit den 24 Ältesten, eine geschickte, farbenprächtige Komposition voll höchsten Lebens.

Weniger glücklich ist das zweite Gemälde, welches uns das hl. Pfingstfest in einer Rotunde vorführt. Von grösster Geschicklichkeit in der Bewältigung des

perspektivischen Problems macht dieses Bild dennoch einen ungünstigen Eindruck. Die mächtigen Consolen drohen unter der Last des schweren Tempelbaues mit der massigen Casettendecke herunterzubrechen. Dieser Eindruck wird durch die grellen unharmonischen Farben nur erhöht, die Scene durch das Tektonische ganz zurückgedrängt. Cosmas Asam benützte hier offenbar den Entwurf einer Scheinrotunde für eine Kuppel von Pozzo (Perspectivae pictorum et architectorum I. S. 90, 91); das rein Architektonische jenes Entwurfs suchte er durch eine Scene zu beleben, erhöhte aber nur dadurch den Gedanken an die Unmöglichkeit der Ausführung dieser Kuppel. Das dritte Deckenbild stellt die triumphierende Kirche mit besonderer Berücksichtigung der Kirchenpatrone und der Heiligen aus dem Benediktinerorden dar. Es bildet den Abschluss der teils gebauten, teils im Sinne der Architektur des Baues gemalten Kuppel. Auch nur eine annähernde Beschreibung dieses Freskos zu geben, ist vollständig ausgeschlossen, das Auge fände keine Ruhe, keinen Anhaltspunkt. Wolken, Strahlen, Heilige in Verzückung, in stiller Beschauung, in inbrünstiger Andacht bilden den Rand des Bildes, während in der Mitte in einem hellflutenden Lichtmeer unzählige Engel sich zu einem jubelnden Reigen vereinen. Im schönsten Rythmus fliessen die Linien, im Unendlichen scheint der Reigen zu verklingen, Farben und Form einen sich auf das Glücklichste, um das Auge über den Raum hinwegzutäuschen. Nur ein Bedenken muss sich bei dem Beschauer regen, dass bei der riesigen Höhe der Kuppel und ihrem verhältnissmässig geringen Durchmesser das Beschauen des Bildes nahezu unmöglich ist.

Das Bild der Himmelfahrt Mariä übergehe ich als das unbedeutendste.

Weit anziehender erscheint das fünfte Fresko, St. Benedikt in der Glorie. Mit grösster Gewandheit bringt hier Cosmas Asam über der Tonne des Gewölbes eine mächtige Scheinhalle mit vier gewaltigen Pfeilern an. Im Mittelpunkte des Bildes schwebt, dem Auge am entferntesten, der hl. Benedikt, zu dessen Füssen geistliche und weltliche Würdenträger huldigend knieen. Engel mit den Kleinodien und Reliquiarien des ehemals so reichen Klosters beleben die unteren Partien des Bildes, das in seiner gewandten Gruppierung, der geschickten Perspektive trotz der auf das Höchste gesteigerten Unteransicht und in der äusserst glücklichen Farbenharmonie einen grossen Fortschritt in zeichnerischer wie malerischer Hinsicht deutlich zeigt.

An die Erzählung vom wunderthätigen Blute Christi in Weingarten knüpft das sechste Bild an. Ziemlich im Mittelpunkte des Bildes steht auf Wolken Christus, von dessen durchstochener Seite das Blut in das Reliquiarium strömt, welches der plötzlich von Reue erfasste Soldat Longinus und Engel auf einem Kissen tragen. Von diesem „Heiltum" ergiessen sich Strahlen auf die Kranken und Genesenen, welche den unteren Rand des Bildes einnehmen. Chöre singender und Weihrauch

spendender Engel runden die Komposition ab. Das Bild, harmonisch in der Farbe, geschickt in der Behandlung des Figürlichen und in der Perspektive, ist entschieden eine der glücklichsten Lösungen jener damals so häufigen und oft geradezu widerlichen Mysterienbilder.

Besonderen Liebreiz atmet die Gruppe der Hirten über der Orgelempore. Die Bewegung jeder einzelnen Figur spricht die sich dem Christuskinde vollständig hingebende Verehrung aus. Das Figürliche ist trotz der schwierigen Ueberschneidungen mit grossem Verständnis des Akts behandelt. Die Behandlung des Lichtes, das die farbenprächtige Gruppe durchzittert, gemahnt an Correggios heilige Nacht in Dresden, wenngleich die Wirkung des Lichtes dort die entgegengesetzte ist. Auf Correggios Bild weichen die Hirten vor dem überirdischen Glanze des Kindes zurück. Bei Asam zieht das Kind Engel und Hirten magnetisch an Die Fresken der Kapellen sind von geringer Bedeutung. Obschon wir durch die Gurten und Cartouchen gezwungen sind, die Fresken einzeln zu betrachten, so muss doch eines entschiedenen Fortschrittes gedacht werden, den Cosmas Asam nicht allein seinen eigenen früheren Arbeitern, sondern auch vielen seiner Zeitgenossen gegenüber machte. Es ist dies die Harmonie der Bilder unter sich, so dass nicht das eine das andere in gewissen Farbentönen zu überbieten trachtet, sondern alle gleichwertg in den Farben erscheinen. Der Blick auf das Ganze scheint bei Cosmas Asam sich geklärt zu haben; auch der Stukkador trug diesem Gedanken durch gleichmässige Abtönung des Stukks Rechnung. Das matte Rosa der zwischen italienischen und französischen Formen sich bewegenden Stukkaturen gestaltet den Raum lichter und höher, wodurch die Fresken entfernter erscheinen, ihre breite Ausführung ist der Entfernung angemessen. Die Gesamtkosten der Deckenmalerei betrugen 7500 fl.

Wenn wir betrachten, was zu jener Zeit auf kirchlichem Gebiete die Kunst und zumal die Malerei des grossen Stiles schuf, so wird man immer das Reichsgotteshaus zu Weingarten als eine der hervorragendsten Leistungen in Bayern und Schwaben erwähnen müssen. Gerade eine Kirche wie diese, deren hohe Reliquie alljährlich Unzählige von Gläubigen zu dem weithin berühmten heiligen Blutsritt anzog, musste den reichsten Schmuck erhalten; die Künstler hinwiederum, welche die Kirche zierten, einen wohl und weithin klingenden Namen und reichen Ruhm ernten. Auch Cosmas Asams Namen war schon über die Grenzen des Bayernlandes gedrungen, als man ihn nach Weingarten berief. Da nun das grosse Werk daselbst beendet war und jene grossen Fresken deutlich für seine Meisterschaft sprachen, wetteiferten Klöster, Kirchen und Fürsten miteinander, Cosmas Asams Kunst in ihrem Dienste zu sehen. So finden wir ihn noch im Jahre 1722 in Innsbruck thätig in Gemeinschaft mit seinem Bruder Egid. Bereits 1721 wurde Cosmas von seinem Schwager, dem

Priester Franz Christoph von Mörl aus Tirol, dem Stadtmagistrat zu Innsbruck zur Ausmalung der Pfarrkirche St. Jakob empfohlen „als ein jetziger Zeit vor andern weit und breit sehr berühmter Künstler und seit vielen Jahren bester kurfürstlicher Hofmaler, der in Rom Prämien erhalten und seitdem durch malen der Kirchen zu etc. sich berühmt gemacht habe.“[26])

Die Kirche wurde 1717 zu bauen angefangen und zwar von Anton Gump in Gemeinschaft mit Claudio Delevo. Sie ist einschiffig angelegt und besteht aus vier Jochen, von denen die drei ersten mit flachen Oval-, das vierte mit einer hohen Rundkuppel überspannt sind. Die Gewölbe ruhen auf gewaltigen, sich allmälich verjüngenden Pilastern mit Kompositkapitälen, welche dem Architekten Gump zu zuschreiben sind. Egids Stukkaturen bewegen sich in sehr derben Formen, die jedoch mit denen der Theatinerkirche, entgegen Gurlitts Behauptung, nahezu nichts gemein haben. Die Gurten sind hier mit weit reicheren Motiven geziert und detaillierter stukkiert. Im Vergleiche mit den früheren Arbeiten Egids z. B. in Aldersbach, erscheinen die Stukkaturen in St. Jakob derber und wiederum mehr den italienischen sich anschliessend, was offenbar seinen Grund in der Absicht Egids hatte, den architektonischen Formen Gumps Rechnung zu tragen, ja Schwächen desselben, wie am Chore abzuhelfen. Dort verdeckte er durch Kinderfiguren das unharmonische Zusammenschneiden eines Korbbogens mit einem Halbbogen. Das Figürliche, das sich noch auf die Putten an den Cartouchen der Pendentifs erstreckt, verleiht dem allgemeinen, ernsten Charakter der Kirche etwas freundlich-fröhliches, welcher Eindruck durch die Abtönung des Stukks in Rosa und Gelb noch erhöht wird. Betrachten wir vom Chor aus beginnend die Fresken Cosmas. In der Kuppel stellt er uns St. Jakob, den Führer der Spanier im Kampfe gegen die Sarazenen dar, ein buntes Bild mit harten, schweren Farbentönen und grosser Unruhe in der Komposition, das im schlechten Kontraste zu Gumps hellem aufstrebenden Bau steht.

Die beiden nächsten Bilder, Darstellungen der Wunderthaten St. Jakobs in Saragossa und Compostella, vermögen nur als glückliche Lösung schwieriger perspektivischer Probleme, weniger durch die Komposition und das Colorit zu wirken.

Bei weitem das beste Fresko ist jenes über der Orgelempore, das uns in einer ovalen Scheinkuppel St. Jakob als Fürbitter bei Gott für den Landesfürsten, die Stadt Innsbruck und das Land Tirol vorstellt. Wenngleich auch bei dieser Komposition das architektonische Element noch zu sehr vorherrscht, so erzielte Cosmas doch durch das harmonische Colorit, verbunden mit vorzüglicher Luftbehandlung, eine die anderen Fresken der Kirche weit überragende Wirkung.

Der Gesammteindruck der Kirche ist reich und einheitlich. Aus einem Schreiben von 1722 ersieht man, dass Cosmas 4000 fl. für sich und „wegen der

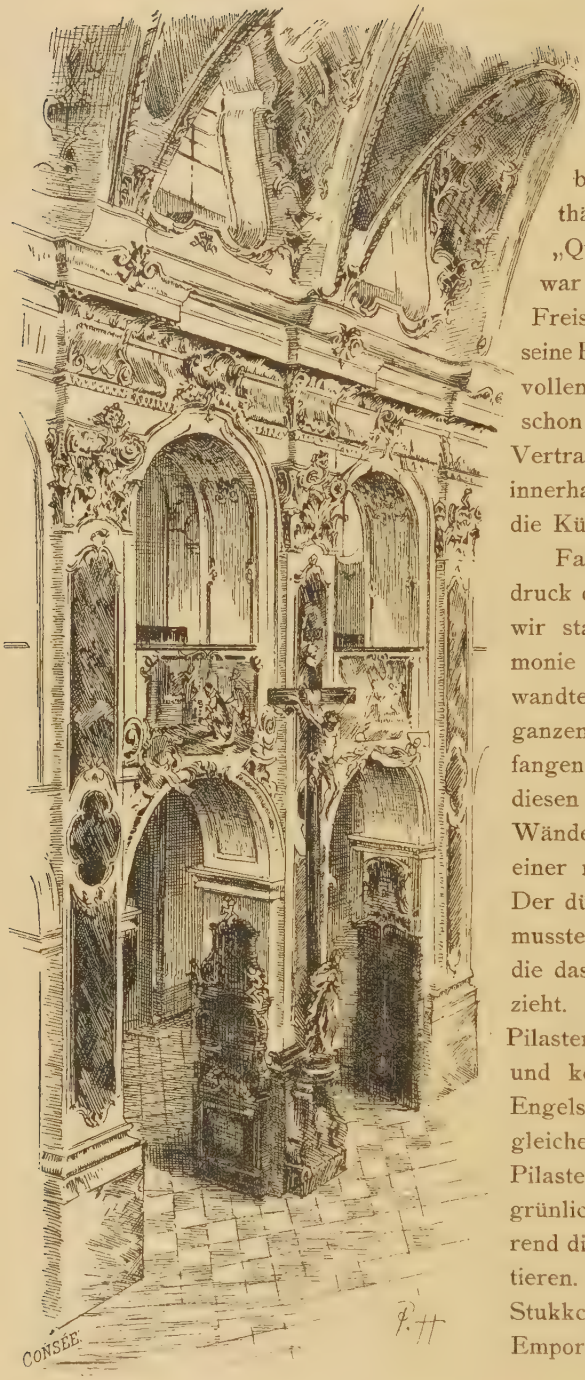
Stukkadorarbeit" 3000 fl. für seinen Bruder Egid forderte. Am 6. August 1723 war die Arbeit vollendet.

So hatten die beiden Brüder kaum innerhalb Jahresfrist ein Werk zu stande gebracht, das die Bewunderung der Künstler wie der Laien erregen musste. Wie viel feierlicher noch sprach solch' ein Bau in seiner Farbenpracht die gläubigen Gemüter an, als der kalte Ernst des weissen, massigen Stukks, wie ihn die früheren Bauten zeigten. Das war die Kunst, wie sie der Tiroler, der Sohn der Alpen mit ihren schneegekrönten Gipfeln, den grünen Matten, der goldenen Sonne verstand. Das Übersinnliche, das Göttliche greifbar zu machen, das musste gerade bei dem Tiroler durch heitere Farben eher gelingen als durch das „körperlose Wort" des Protestantismus. Und wenn Jlg sagt, er sei überzeugt, dass die wiedererweckte Herrlichkeit, die potenzierte Majestät des alten katholischen Gottesdienstes mehr Gläubige in die goldstrotzenden, farbengeschmückten, von süssen Musikklängen durchzitterten Tempel getrieben habe als alle Dragoner Ferdinands, so hat dieser Satz zunächst für das 17. Jahrhundert Giltigkeit, entbehrt aber auch für das 18. Jahrhundert nicht einer gewissen Berechtigung.

Auch fernerhin sehen wir, wie mehr und mehr neben der Stukkierung die Malerei und die Fassung des Stukkos in Tirol Verbreitung fand, und wenn wir auch nicht mehr die Asam selbst dort thätig finden, so waren es doch Schüler von ihnen, wie Mathaeus Gyndter u. a., welche der bayrischen Kunst grosses Ansehen und weiten Ruhm verschafften.

Hatten die beiden Brüder durch die Ausstattung der Kirche zu Weingarten und Innsbruck den Ruhm bayrischer Kunst schon über die Grenzen des Vaterlandes getragen, so blieb nun auch das Vaterland selbst jetzt nicht zurück, der Kunst seiner Söhne entsprechende Aufgaben zu stellen. Vor allem aber war es jetzt wieder die Kirche, welche die heimische Kunst pflegte, die heimischen Künstler mit geradezu gewaltigen Aufgaben betraute, wie sie ähnlich am Hofe nur den Fremden sich darboten. Wieviele von jenen die im höfischen Dienste als „Handwerker" nach den Zeichnungen eines Effner, Cuvilliés arbeiteten, erwerben sich im kirchlichen Dienste als Meister den Ruf von „Künstlern." Dazu flossen auch die Mittel der Kirchen, Abteien, Klöster reichlicher als jene des Hofes, der durch die Ausgaben für die grossen Lusthäuser und die reichen Feste innerhalb zehn Jahren nahezu 700 000 fl aufgewandt hatte.

Am Beginne des Jahres 1723 knüpfte der Bischof von Freising, Joh. Franz, Freyherr von Egker, zu Kapfing und Lichtenegg mit den Brüdern Cosmas und Egid Asam Unterhandlungen bezüglich der inneren Umgestaltung des Freisinger Domes an[27]) Das 1000jährige Jubiläum der Diöcese sollte gefeiert werden und die Einweihung des neuen Gotteshauses den Glanzpunkt des Festes bilden. Nachdem am 2. und 16 März 1723 der Bischof die günstigen Resultate der



Unterhandlungen dem Domkapitel mitgeteilt hatte, wurde bereits am 1. April mit den Vorarbeiten begonnen, als die beiden Brüder noch in Innsbruck thätig waren. Da Egid auch die „Quadratur" anvertraut ward, so war er jedenfalls vor Cosmas in Freising eingetroffen. Dieser hatte seine Fresken in Innsbruck am 6. August vollendet und nahm am 20. August schon die Malereien in Angriff. Dem Vertrage gemäss mussten die Arbeiten innerhalb Jahresfrist vollendet sein, und die Künstler hielten den Termin inne.

Fassen wir zuerst den Gesammteindruck der Kirche ins Auge, so müssen wir staunen, welche glückliche Harmonie der Farben trotz all der aufgewandten Pracht und des Glanzes dem ganzen Raum innewohnt. Das unbefangene Auge wird kaum mehr hinter diesen Licht und Freude atmenden Wänden die ernsten, kalten Mauern einer romanischen Basilika vermuten. Der düstere, matte Ton des Hausteines musste einer hellen Tünche weichen, die das Hauptgerüst des Baues überzieht. An diesen lehnen sich schlanke Pilaster mit lichtroten, attischen Basen und korinthisierenden, mit lieblichen Engelsköpfchen geschmückte Kapitälen gleicher Farbe an. Die Schafte der Pilaster erhielten Füllungen von mattem, grünlich braunem Stukkmarmor, während die Sockel rötlichen Marmor imitieren. Rosa abgetönt wurden auch die Stukkcartouchen an der Brüstung der Empore, welche über den Seitenschiffen

sich hinzieht und die Bänder tragenden Putten, welche die Überschneidung von Archivolte und Architrav verhüllen. Zu den lichten Wänden der Schiffe steht in gutem Kontrast der Goldgrund des Tonnengewölbes, das, wie Gurlitt sagt, auf einem nach Art der österreichischen vorwiegend in Kurven gezeichneten Kranzgesims aufsitzt. Gurten mit einfachem, zierlichem Stukkornament teilen die ganze Decke des Langhauses in ungleiche Teile; feinprofiliertes Rahmenwerk, das von den in Muschelmotiven auslaufenden Stichkappen getragen erscheint und mehr den Eindruck einer Fensteröffnung als einer Bildeinfassung macht, spannt sich von Gurte zu Gurte. Die Dekoration derselben, Genien und Putten mit Fruchtschnüren, tragen deutlich den italienischen Stukkcharakter. Auffallend verschieden ist die Stukkierung der Stichkappen, welche unter französischem Einflusse entstanden zu sein scheint. Die Motive, wie sie bereits an der Klosterkirche zu Aldersbach aufgenommen worden waren, wurden durchgebildet, so das Gitter- und Rahmenwerk mit den Akanthusgewinden. Es zeigt sich uns hier eine Verbindung von Motiven, die auf das Studium Gille Marie Oppenorts, dessen Vorlageblättern wir zu jener Zeit viel in Deutschland begegnen, schliessen lässt.

Nicht zu leugnen ist, dass bei dem Überreichthum der Decke an Farben und Formen die hellen Wände fast zu schwach erscheinen für diese Last; es ist dies wohl, ganz abgesehen von modernen Restaurationen, dem Umstande zuzuschreiben, dass die frühere Harmonie des Grundes der Decke mit den Deckenbildern, wie wir sie noch theilweise erkennen können, durch ungleichmässiges Verblassen der Freskofarben sehr beeinträchtigt, die Wirkung dadurch natürlich unruhig wurde.

Von grösserem Reichthum noch als die Stukkdekoration ist der Freskenschmuck der Kirche. Fünf grosse Bilder zieren die Decke, zwanzig kleine die Emporenbrüstung des Mittelschiffes; eine grosse Anzahl kleinerer Fresken an der Vorhalle, den Seitenschiffen etc. fielen bereits der Zeit zum Opfer.

Das Deckenfresko des Chores, die 34 Alten in Anbetung des Lammes darstellend, geschickt in der Komposition, wirkt, da es in den Farben ausserordentlich gelitten hat, sehr unruhig.

Das zweite Bild der Decke gibt wieder die Imitation einer Kuppel, die mit ihren schweren Consolen und der übertriebenen Unteransicht stark an das Weingartener Fresko des Pfingstfestes erinnert, mit dem grünlich-blauen Tone der Marmorarchitektur aber einen weit günstigeren, leichteren Eindruck macht als jenes.

Das dritte Fresko zeigt uns auf einem Teppiche die Wappen aller freisingischen Bischöfe und Kanoniker, unter welchen die Figuren des Glaubens, der Hoffnung und der Liebe vollständig verschwinden. Diese geschmacklose Idee ging jedenfalls nicht von Cosmas Asam aus, sondern wurde von dem Domkapitel gegeben, der Ausführung selbst von dem Künstler wenig Wert beigelegt.

Das grösste Fresko der Decke, in Komposition, Colorit und Technik gleich vollendet, stellt die Verehrung der göttlichen Majestät durch die Patrone der Kirche dar. Zu oberst thront auf Wolken segnend Gott Vater; neben ihm beugt sich zur Seite nach Korbinian Christus herab, um jenen zu krönen. Eine grössere Wolkenmasse, die den Rahmen des Bildes weit überflutet, trägt den hl. Sigismund im königlichen Ornate; zu unterst des Bildes, am Oelzweig erkennbar, kniet der hl. Nonnosus, der verklärt die Blicke nach oben wendet. Ganz hervorragend ist die Behandlung des Lichtes, das von Christus ausströmt und mit hellem Glanze den von Engeln belebten Wolkenraum durchdringt.

Weniger gelungen in der Gesamtkomposition als in den Einzelheiten muss das Deckenbild über der Orgelempore bezeichnet werden. Allegorisch zeigt uns hier der Künstler die Haupttugenden des hl. Korbinian, die Weisheit, den Glauben, die Liebe und den Eifer, das Böse zu bestrafen. Etwas befremdend wirkt es, die christliche Liebe als eine kokette Schäferin mit grossem Schlapphut und blonden Haaren dargestellt zu sehen. In breitem Strome durchbrechen schwere, gewaltige Wolkenmassen mit den Figuren der aus den himmlischen Sphären gestürzten Ketzerei, Zauberei und Simonie den unteren Rahmen des Bildes und die Gurten. Gerade diese Figuren aber zeigen bedeutende Schwächen in der Behandlung des nackten Körpers, während die mit gigantischer Wucht herabgeschleuderte Gruppe in ihrer Gesamtheit durch die Grösse der Auffassung unsere Bewunderung erregen muss.

Die Fresken der Emporenbrüstungen stellen Scenen aus dem Leben des hl. Korbinian dar. Ihr künstlerischer Wert ist gering, während sie, vom dekorativen Standpunkt aus betrachtet, das wirksamste Glied des Wandschmuckes bilden.

Was die statuarische Plastik in der Kirche von der Hand Egid's anlangt, so muss die Stukkfigur des hl. Joh. von Nepomuck in der letzten Kapelle der Epistelseite als rein dekorative Arbeit bezeichnet werden, der nur zu stark die Flüchtigkeit berninischer Kunst anhaftet; die Mater dolorosa dagegen unter dem Kreuze, der Kanzel gegenüber, zeigt uns gerade das Gegenteil. Die Anmut der Körperhaltung, der edle Fluss der Linien, eine wohl durchstudierte Modellierung lassen erkennen, dass Egid's Plastik nicht nur einen Raum glücklich zu dekorieren wusste, sondern auch ein selbständiges Kunstwerk zu schaffen imstande war.

Rüstig hatten die Künstlerbrüder das grosse Werk gefördert; zweimal erhob eine Kommission von Kanonikern in Kapitelssitzungen Bedenken über Cosmas Malereien, so am 11. Juli 1724, weil er auf den Bildern der Korbianslegende kaum andere Personen als solche im Benediktinerordenskleide gemalt, und am 26. Juli, weil er sogar St. Korbinian selbst fast immer in diesem Gewande dargestellt habe.[59]) Im Laufe des September ward das Werk vollendet; am 1. Oktober, dem Hauptfesttage, hielt der Neffe des Bischofs Joh. Franz, Maximilian Franz von Egker,

Domherr von Augsburg, die Festpredigt, wohl in Anbetracht der in allem Glanz neu erstandenen Kirche über das Thema: »Und ich sah die heilige Stadt, das neue Jerusalem aus dem Himmel herabsteigen, geschmückt wie eine Braut, die für ihren Bräutigam geziert ist.«[60])

»Nichts fehlte jetzt mehr der Majestät unseres Gotteshauses«, rühmte der Chronist Meichelbeck. Kaum 100 Jahre später aber schreibt Sieghart im Sinne seiner Zeit[61]): Es fehlte nichts mehr der Entstellung und Verunstaltung des Domes. »Der ganze ehrwürdige alte Bau war durch das neumodische Gewand mit seinem Gold-, Farben- und Marmorreichthum zur Unkenntlichkeit entstellt und entsetzlich arm geworden.« Dies war die Zeit des verachteten Jahrhunderts.

Die beiden Brüder erhielten für die ganze Dekoration 9400 fl., 2000 fl. mehr als der Vertrag lautete und diesem gemäss sowie zufolge eines Gesuches vom 5. Juni 1724 wurde Cosmas Damian, der bereits churbayrischer Hofmaler war, zum Kammerdiener und Hofmahler, Egid Quirin zum Kammerdiener und Hofstukadorer seiner hochfürstlichen Gnaden des Bischofs zu Freising ernannt, wonach dieselben sich »dieses titels praevalieren und des access nach Hof wie andere Kammerdiener bedienen können.«[62])

So war ihnen reicher Lohn und hohe Ehre erblüht und ihr Ruhm war gewachsen. Als nun der Umbau der Kirche des berühmten Gnadenortes Einsiedeln in der Schweiz unter Kaspar Mosbrugger und Br. Thomas Meyer nach dem Plane und Aufriss Weingartens im Oktogon vollendet war, begann Fürstabt Thomas Verhandlungen mit den Asam.[28]) Unter dem 19. Februar 1724 schreibt der Fürst: »hab dem Cosmas Damian Asam das undere grosse kirchengewelb sambt 3 seitengewelb auch die maur neben dem mittleren grossen Fenster ob dem Hauptportal verdingt und für alles nach dem gemachten riss in fresco zu mahlen accordiert 4400 fl. reichs val.«, und Aegidius Asam übernahm am gleichen Tage die Auszierung der »under Kirchen oder des Oktogons, in dessen Mitte die Gnadenkapelle steht, für 2200 fl. und die Kantzel für 1400 fl.«

Da mir die Kirche aus eigener Anschauung nicht bekannt ist, führe ich die Stelle hierüber bei Gurlitt an. »An den Arbeiten in Maria Einsiedel zeigt sich schon eine etwas geläuterte Kunstart.« Man hat hier, bemerkt er, »den Meistern nicht nur das Ornament, sondern die ganze Ausgestaltung des Aufrisses zuzuschreiben, die Kurvenprofile wie die eigenartigen Kapitäle, die kecken Aufrollungen der Gesimse an den Verkröpfungen, die derbe Barockgestaltung des Ornamentes, die in die Münchener Kunst durch Effner eingeführte Gliederung der Pilaster u. a. m. Auch hier ist der Reichtum ein ausserordentlicher, die Kühnheit von Pinsel und Spachtel im höchsten Grade bewundernswert; aber es sind doch einzelne Flächen freigehalten und ist somit die Gesamtstimmung des Baues freier und klarer als zu Freising.«

Ueber die Gemälde Cosmas Asams, der das Oktogon und das ganze Mittelschiff malte, berichtet Albert Kuhn in seinem vortrefflichen Werke: »Der jetzige Stiftsbau Maria Einsiedeln.« In den vier grossen Gewölbfeldern über der Gnadenkapelle und an der Innenwand der Façade malte Asam die Legende von der Engelweihe, in der kleineren Kuppel das letzte Abendmahl, in der grossen Kuppel die Weihnacht. Am besten charakterisieren des Meisters Kunstweisen die beiden Kuppelbilder, weil die Restauration sich auf das Auffrischen einiger schadhafter Partieen beschränken konnte. In dem letzten Abendmahl verlegt er die biblische Scene an den untersten Kuppelsaum an der Ostwand; an den Seiten gegen Norden und Süden gehen Bediente zu und ab, andere machen sich mit dem Kronleuchter zu schaffen etc. Der ganze übrige Raum wird als prächtige, prunkvolle Halle, bemalt mit Marmorwänden, ragenden Säulen und hohen Wölbungen, wobei der heilige Vorgang zur Staffage herabsinkt und unter der Architektur fast erdrückt, wenig bemerkt wird. Christus und die Apostel sind überaus flott, aber auch flüchtig gemalt. Es lag dem Künstler weniger daran, die einzelnen heiligen Personen zu individualisieren und zu charakterisieren, als, der Anlage des Ganzen entsprechend, einen allgemeinen Eindruck zu vermitteln. Eine ganz andere Leistung ist die Weihnacht in der grösseren Kuppel. Westwärts halten die Hirten Bethlehems Wache bei ihren Heerden. Von oben schwebt und stürmt frohlockend eine Engelgruppe herunter und verkündet die Geburt des Erlösers. Gegenüber, dem Chore zu, steht hoch oben in Palastruinen auf hoher Treppe Maria und zeigt den Hirten das göttliche Kind, den Heiland der Welt. Ein festliches Licht flutet durch den Raum und beleuchtet das grossartige, glänzende Schauspiel. Das Bild will weniger im einzelnen betrachtet, sondern vielmehr als ein grosses Schauspiel erfasst werden. Das Colorit ist klar und hell, blühend und glanzvoll, überall herrschen die wärmsten Töne vor.«

»Asam malte ferner die Bilder in den Seitenschiffen. Von beschränkterem Umfang und geringerer Bedeutung, wurden sie mit weniger Sorgfalt entworfen und ausgeführt. Seine grösste Komposition und sein Hauptwerk war die Schilderung der Engelweihe in fünf Scenen. Eine Restauration derselben aber im Jahre 1840 auf Grund geringer Reste behielt die Stoffverteilung und die Grundgedanken der Asamischen Kompositionen bei, aber sonst nicht viel mehr, wie ein einziger Blick auf die Gruppierung der Gewandmotive, das Colorit, kurz auf die Composition und die technische Ausführung genügsam beweist.« Aus der in den Knopf des nördlichen Turmes gelegten Urkunde erhellt, das Cosmas zwei Maler, Egid fünf kunsterfahrene Gehilfen aus München mitgebracht hatte. Der Umfang der Arbeit berechtigt zu der Annahme, dass die Brüder bis 1726 im Dienste des Klosters Einsiedeln standen.

Weitere Arbeiten der Brüder aus dem Jahre 1726 sind nicht vorhanden; es scheint jedoch nicht ausgeschlossen, dass sie bereits in diesem Jahre die Fresken der hl. Geistkirche zu München[63] in Angriff nahmen. Die Stukkaturen führte Mathias Schmidtgartner aus. In der hl. Geistkirche tritt uns Egid Asam wohl zum erstenmale neben seinem Bruder als Freskomaler entgegen; das grosse Deckenbild im Mittelschiff trägt die Inschrift: „Cosmas Damian Asam Maller — Aegidius Quirin Asam Bildhauer Anno 1727." An eine genaue Scheidung der Leistung Egids als Maler von jener des Cosmas lässt sich nicht denken. Bei seiner vorherrschenden Thätigkeit als Bildhauer dürfen wir wohl mit Sicherheit annehmen, dass er seine Hand nur zur Ausführung lieh. Als der geistige Urheber, als Kompositeur ist stets Cosmas anzunehmen; Egids Name findet sich auf keinem weiteren Fresko, doch ist nicht ausgeschlossen, dass er auch noch an anderen Orten seinem Bruder als Maler zur Seite stand; bestimmt wird es nur noch von der Klosterkirche zu Fürstenfeld berichtet.

Von den Fresken der hl. Geistkirche erwähne ich nur das Hauptbild. Zu oberst von Licht umflossen sehen wir Maria als Himmelskönigin in den Lüften schwebend, Engel begleiten sie; den untern Teil des Bildes nehmen Siechę und Kranke ein, die ihre Blicke hilfeflehend in die Höhe richten, während die Stifter sie teilnehmend betrachten. Die Komposition, die durch architektonisch-perspektivische Übertreibungen eine gewisse Unruhe erhält, steht hinter dem sehr harmonischen Colorit, das dunkler gehalten ist als es gewöhnlich bei Cosmas Asam zu sein pflegt, und hinter der Behandlung der Figuren entschieden zurück.

Die Bilder der Seitenschiffe rühren von Peter Hormann und Niklas Stuber her.

Unterdessen hatte Anton Gump, der Meister der Jakobskirche in Innsbruck den gewaltigen Bau des landschaftlichen Palais, das sog. Landhaus[30] daselbst, beendet. In dem zweiten Stockwerke des Mittelbaues hatte er in der Achse des Gebäudes den Hauptsaal angelegt. Grosse Marmorpilaster, wuchtige Consolen tragen die Decke mit einer ovalen Flachkuppel. Zu ihrer Bemalung scheint der Baumeister Anton Gump selbst Cosmas Asam, der bereits 1722 die Jakobskirche ausgemalt hatte, berufen zu haben. Cosmas Asam stellt uns eine Allegorie, die Huldigung der Kreise des Landes, dar. Das Bild wirkt durch die Nähe des Beschauers in der Perspektive ungünstig, im Colorit ziemlich derb. In der Zeichnung gewahren wir neben den glücklichsten Verkürzungen und Ueberschneidungen die unmöglichsten Gliederverrenkungen. Die Schwere und Unruhe des Colorits steht in schlechter Harmonie mit dem niederen, durchaus mit weissem Stukko gezierten Saale. Die Stukkatur zeigt weder in diesem Saale noch in dem Treppenhause die Hand Egids, dürfte aber auf deutsche Vorbilder zurückgehen.

Noch in demselben Jahre finden wir Cosmas Damian in Böhmen, wo er die grosse Kirchendecke auf dem weissen Berge unweit Prag und den äbtlichen Speisesaal im Brezewnower Stifte[29] malte.

Der Umstand, dass dieses den Benediktinern gehörte, in deren Orden wir die Asam schon öfter thätig fanden, mag die Erklärung dafür geben, dass Cosmas auch nach dem fernen Böhmen berufen wurde. Ein Urteil über diese Werke ist mir versagt, da ich dieselben weder aus eigener Anschauung, noch aus Abbildungen kenne. Ein Grund für die Annahme A. Mayers, die beiden Künstler seien auch am Prager Dombau thätig gewesen, lässt sich nicht finden. Cosmas kann kaum ein Jahr sich dort aufgehalten haben; denn schon 1728 ist Cosmas Damian damit beschäftigt, für Karl Philipp Kurfürst von der Pfalz die Decke der Schlosskapelle zu Mannheim auszumalen. Sie ist über der Fürstenloge bezeichnet: »Cosmas Damian Asam fecit 1728.« Die Schlosskapelle enthält drei Fresken.

Das räumlich wie auch künstlerisch bedeutendste ist das Deckenbild des Langhauses, welches uns auf der einen Seite eine Allegorie der Ecclesia triumphans, auf der entgegengesetzten eine Darstellung der Hochzeit des Reichen zeigt. Bei der letzteren nahm sich Cosmas offenbar Paolo Veronese zum Vorbild, ohne jedoch dessen Farbenpracht zu erreichen. Das Colorit der ganzen Decke ist bunt; die Ausführung flüchtig.

Das zweite Fresko, eine Kuppelimitation mit singenden und musizierenden Engeln, übergehe ich als weniger bedeutend.

Das dritte Fresko füllt den geraden Chorabschluss. Da nämlich durch die angrenzenden Räumlichkeiten des Schlosses für die Kirche nur ein rechteckiger Raum blieb, suchte Cosmas, dessen malerisch angelegtem Geiste diese Einfachheit nicht entsprechen konnte, durch eine gemalte Architektur den fehlenden Chor zu ersetzen und es gelang ihm dieser Versuch in überraschender Weise. Diese Scheinarchitektur stellt uns einen grossartigen Tempelbau dar, der von einer Darstellung des hl. Pfingstfestes belebt wird. Der wohlabgewogenen Farbenwirkung verbunden mit der eminenten Behandlung der Perspektive ist die ausserordentliche Wirkung dieser Täuschung zuzuschreiben. Die Schlosskapelle wurde 1731 eingeweiht.[67])

Im Jahre 1729 treffen wir die beiden rührigen Künstlerbrüder wieder in München bei einer gemeinsamen Arbeit, bei der Ausschmückung der St. Annapfarrkirche zu München.[64] Egid schliesst sich hier in der Stukkierung vielfach an die der Heiliggeistkirche[63] an, obwohl sie weit einfacher in den Motiven und deshalb ruhiger in der Wirkung ist. Nicht unwesentlich trägt hierzu die graue Abtönung des Stukks bei. Die Kapitäle der schlanken Pilaster, die durch die

Kanneluren noch an Zierlichkeit gewinnen, neigen sich schon bedeutend zum Rokoko. Fein profilierte Kämpfer mit kleinen Konsolen stützen die Bogenwölbung des Hauptraumes und der Seitenkapellen. Von höchster technischer Leistung sowohl wie auch vom edelsten Formgefühl zeugt das mächtige Stukkowappen Österreichs, Bayerns und der Pfalz über dem Triumphbogen mit dem fast freischwebenden Genius, welcher eine Fahne mit den bayrischen Farben und der Patrona Bavariae trägt.

Cosmas Hauptwerk in der Kirche bildet das Freskogemälde des ovalen, flachen Kuppelraumes, das die Erhebung der hl. Anna in den Himmel darstellt. Nicht gerade feinfühlig, ja fast den Materialismus der Zeit bezeichnend, ist der Gedanke, dass der Künstler ein wirkliches Erheben — Maria und das Kind ziehen die hl. Anna aufwärts — zum Ausdruck bringt. Während dieser Vorgang mit höchster Lebendigkeit in den oberen Wolkenregionen sich abspielt, erblicken wir in den unteren Jesaias, den Repräsentanten des Prophetentums, in stummer Verzückung und den König David im begeistertem Harfenspiel. Das Bild hat leider unter dem Staub viel von seinem harmonischen, lichten Colorit verloren. Als unbedeutend und kaum von Cosmas Asams Hand selbst herrührend, übergehe ich den Tod der hl. Anna über der Orgelempore. Die Altäre wurden 1738 ebenfalls den beiden Brüdern veraccordiert, so der grosse Hochaltar »auf vier gewundenen Säulen von feiner auf Märmelarth geschliffener Stukhatorarbeit« mit den Statuen für 1500 fl. Sie sind nur auf dekorative Wirkung berechnet, zeigen aber gute Verhältnisse und stehen mit der Architektur in wohlthuendem Einklang. Der Umstand jedoch, dass die meisten Gemälde des Cosmas aus dem für sie ehemals bestimmten Altar genommen, teilweise einem anderen Altar eingesetzt oder durch moderne ersetzt wurden, stört ihre Wirkung erheblich, da der statuarische Schmuck der Altäre im engsten Zusammenhang mit den Gemälden gedacht war.

Noch im Laufe des Jahres 1729 beanspruchte eine zweite Münchener Kirche Egids kunstgeübte Hand. Kajetan von Unertel, der Dechant von St. Peter, gedachte den Chor seiner Kirche zu erweitern und beauftragte Egid Quirin ein Modell und G. N. Stuber einen Riss hiezu anzufertigen Beide Entwürfe übersandte man dem Kurfürsten Karl Albert, der dieselben unter dem 16. Hornung 1729 als dem Fond der Kirche nicht entsprechend erklärte. »Man solle, sagte er, das den Mitteln von St. Peter angemessenste Beste, anstatt der gebrechlichen Stukkaturarbeit aber Holz und Marmor wählen.«[65] Ob Egids Modell bei dem Umbau benutzt wurde, muss dahingestellt bleiben. Er wird nur noch in dem Kontrakt über den Hochaltar vom 18. Februar 1732 erwähnt, in welchem es heisst, dass »der Stuhl Petri, darauf er sitzt mit zwei Kindeln, von Egid für 200 fl. anzufertigen sei.« Die vier Kirchenlehrer Ambrosius, Antonius, Hieronymus und Gregor sind von der Hand Faistenbergers.

Rittershausen nennt in den vornehmsten Merkwürdigkeiten Münchens (München 1788, Seite 139) diesen Altar den schönsten, »so man in Münchens Kirchen sieht.« Dies kann nur etwa vom dekorativen Standpunkte aus behauptet werden.

Auch Egids Bruder Cosmas finden wir im Jahre 1729 noch mit einem grossen Werke beschäftigt.[84]) Als nämlich Damian Hugo, Fürstbischof von Speier, nach einem Streite mit den Bürgern der Stadt im Jahre 1720 seinen Hof nach Bruchsal verlegt hatte, war es sein Erstes, die 1713 begonnene Schlosskirche zu vollenden. Zu ihrer Dekoration berief er Cosmas Damian Asam aus München.[84]) Die Kirche trägt auf zwölf Pfeilern eine grosse Tonne, die nur durch eine Kuppel an der Vierung unterbrochen wird. Der Stoff des Hauptfreskos an der Decke des Langhauses bezieht sich auf die Geschichte und das Martyrium der Namenspatrone des Bischofes, des heilkundigen St. Damian und dessen Bruder Cosmas. Die Komposition dieses Stoffes ist unruhig, was bei dem Episodenreichtum nicht zu vermeiden war. Asam milderte durch das Colorit diese Unruhe, indem er die figuralen Partien durch kräftigere Tönung hervorhob, den architektonischen Motiven durch hellere Farben die Wucht und Schwere nahm. Reizvoll und anmutig finden wir wieder die Engelsgruppen in den lichtdurchfluteten Wolkenmassen.

Auffallend hart in der Farbe im Gegensatz zu dem Fresko des Langhauses, wie auch von auffallenden Schwächen in der Komposition, ist das Kuppelgemälde, die Ecclesia triumphans, das auch vollständig der glanzvollen Luftwirkung, welche die meisten Fresken Cosmas aus jener Epoche tragen, entbehrt.

Gross und gewaltig gedacht, wenn auch in der Zeichnung nicht durchaus ohne Fehler sind die Evangelisten in den Pendentifs der Kuppel. Auf Wolkenmassen thronend, von lichteren, dünnen Wölkchen sich abhebend, den Blick verklärt nach oben gerichtet, scheinen sie im Augenblike der göttlichen Inspiration erfasst zu sein. Wie anders behandelte der deutsche Künstler des Barokko diesen Stoff im Gegensatz zu dem der Gothik und der Renaissance. Der Grösse der Figuren, dem Gedanken der Monumentalität, musste Rechnung getragen werden. Die ruhige Beschaulichkeit, in der wir dort gewöhnlich die Evangelisten in ihrem »Gehäus« am Pulte versunken finden, eine echt deutsche, innige Auffassung, hatte dem gewaltigen Einflusse der italienischen, der monumentalen Kunst sich unterwerfen müssen; nun galt es, das Grosse, das Gewaltige des Augenblicks zu verkörpern.

Das Deckenbild im Chor zeigt eine barokke Spielerei, indem Cosmas die aufsteigenden Pfeiler in Scheinbalkone ausbaut. Auch dieses Bild steht nicht auf der Höhe des Langhausfresko.

Fein empfunden und durchgeführt sind dagegen die dekorativ äusserst wirksamen Allegorien der zwölf Sätze des Glaubensbekenntnisses zwischen den Stich-

kappen der Tonne des Schiffes. Das bescheidene, wertlose Stuck der Decke rührt kaum von Egid her.

Während Cosmas Asam im Dienste des Bischofs von Speier die Schlosskirche zu Bruchsal ausmalte, scheint Egid Asam das Kirchlein der beiden Brüder zu Maria Einsiedel bei Thalkirchen vollendet zu haben, denn nach dem cod. germ. 3059 der k. b. Staatsbibliothek zu München wurde es noch im Jahre 1730 konsekriert. Seine Entstehung dürfte mit der Thätigkeit der Brüder in Maria Einsiedeln in der Schweiz zusammenhängen. Leider ist nicht die geringste Abbildung davon erhalten. Die Kirche wurde im Beginne dieses Jahrhunderts niedergerissen. Cosmas »Tuskulum« in Thalkirchen bei München dagegen ist uns erhalten. Das zweistöckige Haus entbehrt jeder architektonischen Gliederung. Diesen Mangel verdeckte Cosmas durch eine reich gedachte Scheinarchitektur. Den aufstrebenden Giebel des Mittelbaues stützte er mit Säulen, zwischen denen Nischen angebracht sind. Während aus der einen Moses mit den Gesetzestafeln hervorstürmt, sehen wir in der anderen die Gestalt des borghesischen Fechters, nach innen schreitend, verschwinden. Caryatiden, welche Cosmas Asam von Paul Mignard (1640—1691) kopierte,[66]) flankieren die Fenster; Einzelfiguren, die nicht mehr näher zu erkennen sind, füllen die Zwischenräume. Unter dem grossen Fenster des Mittelbaues thront eine liebliche Madonna mit dem Kinde. Der untere Theil der Scheinarchitektur ist übertüncht. Wenngleich der ganze Freskenschmuck ausserordentlich gelitten hat, so sind die schwachen Reste dennoch geeignet, ein Bild von der ehemaligen Farbenpracht des Künstlerheims zu geben. Und grüsst den einsamen Wanderer das Bild der Madonna durch die Zweige der schattigen Linde, so mag ihn vielleicht auch der Hauch des Künstlers anwehen, dessen Pinsel die Gottesmutter so oft verherrlicht hat und der, fast ausschliesslich im Dienst der Kirche thätig, die Kunst seiner Zeit weit über sein engeres Vaterland hinaus durch nahezu drei Jahrzehnte beherrschte.

Auf Egids Haus in der Sendlingergasse, dessen Entstehungszeit sicher vor das Jahr 1733, in welchem der Grundstein zur Johanniskirche gelegt wurde, zu setzen ist,[82]) da die Brüder den Plan derselben sonst wohl breiter angelegt hätten, komme ich bei Besprechung der Kirche zurück; beide Gebäude sind sowohl innen wie aussen in engem Zusammenhange gedacht.

Von Bruchsal aus wurde Cosmas Asam von Karl Philipp Kurfürst von der Pfalz wieder nach Mannheim berufen. Es galt dort noch das Treppenhaus des Schlosses auszumalen.

Dieses zeigt uns an der Decke drei Fresken, von denen das mittlere die ganze Breite der Decke einnimmt. Sie behandeln Stoffe aus der antiken Mythologie und Cosmas Asam löste sie nicht minder geschickt als seine religiösen Probleme. Das mittlere Bild stellt das Urteil des Paris dar. Wenngleich das

Colorit sich in sehr kräftigen Farben bewegt, so wusste doch der Künstler die Harmonie vollständig zu wahren und erzielte nur durch den Silberton der Wolken eine gute Contrastwirkung. Kleinere mythologische Scenen, auf welche näher einzugehen zu weit führen würde, schliessen das Fresko an den Längsseiten ab. Von den beiden Rundbildern des Treppenhauses behandelt das eine eine Scene aus Virgils Aeneide, das zweite stellt uns Athene dar, wie sie dem jungen Achilles die herrlichen Waffen Vulkans darbieten lässt. Besonders glücklich, freilich aber etwas kokett, ist die Mittelgruppe bei letzterem aufgefasst. Seltsam berührt es, in allernächster Nähe der Göttin auf Wolken thronend, Damen des Hofes in der hohen Schnürbrust jener Zeit dargestellt zu finden, welche nicht im geringsten Zusammenhang zu der mythologischen Scene stehen; an eine Allegorie dachte der Künstler wohl kaum. Die Ausführung der beiden Rundbilder ist sehr sorgfältig, besonders in der Zeichnung; leider haben die Farben durch Witterungseinflüsse stark gelitten. Die Fresken des Treppenhauses unterbrechen die Eintönigkeit des weiss stukkierten Raumes sehr wirksam und verleihen ihm weit festlicheres Gepränge als die Stukkaturen, welche geraume Zeit nach den Deckenbildern entstanden sind und nicht von Egid Asam herrühren.

Ausser der Schlosskirche und dem Treppenhause malte noch Cosmas Asam die Decke des grossen Rittersaales, in welchen man direkt vom Treppenhause gelangt.[68]) Dieses Fresko stellt den Olymp dar, in dessen Mitte wir die Götter bei reichem Male versammelt sehen. Auch hier zeigt sich wie im Treppenhause die ganze Meisterschaft des Künstlers in der Behandlung des Colorits und der Komposition.

Cosmas Damian Asam wurde nach einem, von Schwetzingen am 25. August 1732 datierten, Erlass in Anerkennung seiner Arbeit zum Churpfälzischen Hofkammerrat ernannt.[68])

Egid Asam scheint sowohl bei der Ausschmückung der Kirche als des Treppenhauses unbeteiligt gewesen zu sein. Weder der Charakter des Stukkos der Kirche, das wir wohl einem französischen Meister, vielleicht Nicolaus de Pigage, in welchem Gurlitt auch den Dekorateur des Treppenhauses vermutet, zuschreiben können, noch ein authentischer Beleg spricht für Egids Mitwirkung.

Bei der Betrachtung der Thätigkeit der beiden Asam in Mannheim erübrigt es noch, über die Jesuitenkirche einige kurze Bemerkungen zu geben. Nach Schmidt[11]) entwarf Cosmas Damian Asam die Skizze zum Plafond der Kirche. Derjenige, der sich heute darin befindet, ist aller Wahrscheinlichkeit selbst in der Skizze nicht diesem Künstler zuzuschreiben. Der Plafond des Langhauses rührt vermutlich von Galli Bibiena, dem Architekten des pfälzischen Hofes, die Kuppelgemälde von einem späteren Künstler des Rokoko her.

Was wir als Arbeit Egids, der 1749 zu den Jesuiten nach Mannheim berufen wurde und am 29. April 1750 daselbst starb, in dieser Kirche zu betrachten haben, lässt sich nicht bestimmen; denn die Stukkierung trägt ausgesprochene Motive eines entwickelteren Stiles an sich. Sichere Nachrichten über seine Thätigkeit daselbst haben wir nicht.

Im Jahre 1732 finden wir den Meister Cosmas Damian im Dienste des Cardinals von Schönborn. Füssli schreibt darüber: »Dieser Asam war in aller Absicht ein grosser Freskenmahler; nur war seine Färbung bisweilen zu bunt. Ein Mann von untadeligen Sitten, höflich und gesellig. Ich wurde anno 1732 nach Ettlingen beruffen, um seine Eminenz den Herrn Cardinal von Schönborn zu mahlen, da dieser Künstler die Hofkapelle daselbst in Fresko malte. Wir waren Freunde und ich erinnere mich mit Vergnügen der Stunden, die ich mit ihm zugebracht habe.«[86]) In der Schlosskirche zu Ettlingen in Baden konnte ich von Asams Hand nichts entdecken. Es scheint, dass Füssli mit dem Namen »Hofkapelle« die sogenannte »Aula« des Schlosses meinte. Diese befindet sich im zweiten Stock des zur Zeit als Kaserne dienenden Gebäudes. Sie ist ein kaum vier Meter hoher, quadratischer Raum von mässiger Grösse mit ziemlich flacher Kuppel, die an einem breiten, vergoldeten Wulst, der einzigen architektonischen Gliederung, ansetzt. Die ganze Dekoration besteht in den Fresken, die vom Boden bis zur Kuppel alle Wände bedecken. Leider sind diese sehr beschädigt, aber selbst in den Resten lässt sich die ehemalige Pracht dieses Raumes ahnen. Eine Scheinarchitektur mit lebensgrossen Allegorien füllt die unteren Wände. Die Wirkung der scheinbar mit dem Beschauer auf einem Boden wandelnden Personen ist eine ausserordentliche. Bedeutender noch und auch in einem besseren Zustande sind die Fresken der flachgewölbten Decke, welche durch die geschickte Perspektive dem Auge sich als Kuppel darbietet, in deren Mittelpunkt der hl. Joh. Nepomuk in der Glorie erscheint. Den unteren Kuppelkranz füllen Scenen aus dem Leben und dem Martyrium des Heiligen. Mit bewundernswerter Bravour in der Zeichnung sowohl wie im Colorit hat Cosmas Damian diese Fresken ausgeführt, eine bei der geringen Grösse des Raumes vom technischen Standpunkte aus betrachtet eminente Leistung, die aber aus demselben Grunde auch eine verlorene Liebesmühe genannt werden muss; trotz aller Pracht, an welche diese Aula noch erinnert, kann man sich des Tadels nicht erwehren, dass eine solche Dekoration, wenn sie vollauf gewürdigt werden soll, einen grösseren Raum bedingt.

Nach der Ausmalung der Aula in Ettlingen kehrte Cosmas nach Bayern zurück, um noch in dem gleichen Jahre mit seinem Bruder Egid wieder einem grösseren Werke sich zuzuwenden. Abt Anselmus Godin von St. Emmeram in Regensburg »ein besonderer Eyfferer vor dem Gottesdienst und Zierde der Kirchen hatte seine Kirche nach Abnehmung des Tabulats mit einem Schaal-

gewölb versehen, solches mit Gold und Gemälde, dann kunstreicher Stukadorarbeith auszuzieren anbefohlen, ganz neue Altäre darin verschaffet etc. etc. die Gemählde an dem Gewölb und an denen Seyten der Mitteren Kirchen (etc. etc.) verfertigte Cosmas Damian Asam, ein sehr berühmter Kunstmahler. Die Arbeit von Gips und Gold, item die Statuen von Gips machte sein Bruder Ægidius Quirinus Asam.«[88])

Die Aufgabe der beiden Brüder war jener im Freisinger Dome sehr ähnlich; die Lösung gestaltete sich jedoch bei weitem anders. Der Schwäche, welche den Wandpfeilern des Freisinger Domes durch die Fülle des Schmuckes, und den Emporbrüstungen durch das zierliche Cartouchenwerk innewohnt, suchte Egid vorzubeugen, indem er die ganze Masse der Pfeiler nur mit einem kleinen Schilde für die Apostelleuchter an dem Bogenansatz und zierlichen korinthisierenden Kapitälen zierte und erst in der Höhe der Bogen die Hauptdekoration der Wände anbrachte. Diese besteht in zehn überlebensgrossen Figuren und zehn bis an das Kranzgesims reichenden Stukkorahmen mit den Fresken des Cosmas. Die Heiligenfiguren zeigen, wie Egid die Kunst Berninis erfasst hatte, zugleich aber auch, welche Sorgfalt er selbst dekorativen Arbeiten zuwandte. Die Stukkorahmen und vor allem die Kapitäle mit den geflügelten Engelsköpfen tragen schon sehr starken Rokokocharakter an sich Auch der Gedanke, auf dem fein profilierten und in leichten Kurven sich hinziehenden Kranzgesims Vasen aufzustellen, ist eher aus dem Geiste des Rokoko als des Barok geboren zu nennen. Die Füllungen der Gurten, der Stichkappen, das Rahmenwerk der Fresken bewegen sich ebenfalls schon in Formen, denen nicht viel mehr als die Symmetrie baroker Ornamentik innewohnt. Es unterliegt keinem Zweifel, dass Egid auch hier französischen Einflüssen folgte. Ein bestimmtes Vorbild aber lässt sich nicht mehr ermitteln, so vollkommen dem eigenen Geiste entsprungen zeigt sich Egids Formenwelt.

Die weichen Töne der Stukkierung, ein leichtes Rosa, ein frisches Grün und das matte Weiss des Hauptgerüstes stehen in guter Harmonie mit den Fresken des Cosmas. Dieser stellt uns im Chorgewölbe den hl. Benediktus in der Glorie dar. Engel tragen den Heiligen zu Gott empor. Breite Strahlen ergiessen sich über die himmlischen Sphären. Die Wirkung des Lichtes ist mit seltener Bravour vorgetragen. Der untere Teil des Bildes stellt die Einführung des Christentums durch die Benediktiner in den fünf Welttheilen dar, eine figurenreiche, bewegte Komposition, die nur an zu grossen Farbencontrasten leidet.

Das Deckenbild des Langhauses, das sich über vier Joche erstreckt, behandelt das Martyrium des hl. Emmeram. Sein Hauptvorzug besteht in einer ausserordentlich geschickten Behandlung des Lichtes in den oberen Partieen des Bildes. Als nebensächlich scheint der Meister die zwanzig Fresken der Schiffwände und die kleinen »Rondeln« in den Seitenschiffen behandelt zu haben. Ihre

derbe breite Behandlung fordert eine grössere Entfernung vom Beschauer. Vom Standpunkte der Gesamtwirkung aus betrachtet, müssen sie jedoch als stimmungsvoll und den Farben des ganzen Raumes harmonisch gestimmt bezeichnet werden.

Wieder hatten die beiden Brüder eine gewaltige Aufgabe in einem Zeitraume von nur zwei Jahren bewältigt und den alten Bau im Innern in Licht und Freude gekleidet. Am 28. Juni 1733, dem Feste von Peter und Paul, wurde der solenne Gottesdienst zum erstenmale wieder darinnen abgehalten.

In dem gleichen Jahre, in welchem die Brüder mit der Dekoration von St. Emmeram begannen, hub unter dem Abt Joseph Mari der Bau der Kirche des kurfürstlichen, hochadeligen Damenstifts in Osterhofen an;[37] [69] er ward unter Abt Paulus Wirsinger vollendet und am 25. September 1740 eingeweiht. Von wem der Entwurf herrührt, ist unbekannt. Der Grundriss zeigt eine einfache, fast ganz flachgedeckte Halle mit Nebenkapellen. Die Dekoration des Innern rührt von unsern Künstlerbrüdern her und macht einen äusserst harmonischen Eindruck. Weiss bildet wieder die Farbe des Hauptgerüstes, das durch grünen und braungrauen Stukk der einzelnen Bauteile unterbrochen wird. Ein mässiger Gebrauch von Gold verleiht dem Ganzen eine gewisse Noblesse. Was die Formen des Stukkes anlangt, so möchte man besonders bei den Pilastern an die des Freisinger Doms erinnert werden; doch zeigen die Details eine viel freiere Bewegung als jene; ja sie neigen noch mehr zu den Formen des Rokoko hin als jene von St. Emmeram. Auch die spielende Weise, mit der hier Engel, Putten, dort Teppiche, Vasen und Blumenranken zur Dekoration verwertet wurden, zeigt mehr den Charakter des tändelnden, fröhlichen Rokoko als des feierlichen Barokkos. Von den vier Deckenfresken Cosmas Asams, welche Scenen aus dem Leben des hl. Norbert darstellen, sei die reizende Gruppe musizierender Engel mit dem hl. Norbert und der hl. Maria und das Hauptbild des Langhauses erwähnt, das uns Cosmas auf der Höhe seiner Kunst zeigt. Ein Fresko der Geburt Christi trägt das Chronogramm 1731.

Ein herrlicher quadratischer Tempelbau in Scheinarchitektur baut sich über der flachen Decke des Schiffes auf. Der Tempel selbst, ohne Dach, lässt das Auge himmlische Sphären, Engel und Heilige in lichten Wolken schwebend schauen. Auf den Treppen der vier Seiten, die in das Innere des Tempels führen und oben in halbrunde Veranden sich erweitern, spielt sich in figurenreichen Einzelscenen das Leben des hl. Norbert ab. Staunenerregend ist es, mit welchem Geschick Cosmas die vier Einzeldarstellungen an den Ecken des Bildes aneinanderzureihen wusste. Das perspektivische Problem, einen Innenraum vom Mittelpunkte der Basis aus zu construieren, ist in eminenter Weise gelöst. Dabei harmonieren die vier Scenen des Tempels unter sich wie mit jener, die den Mittelpunkt der Komposition bildet, auch in der Farbe auf das Beste. In der Zeichnung steht dies

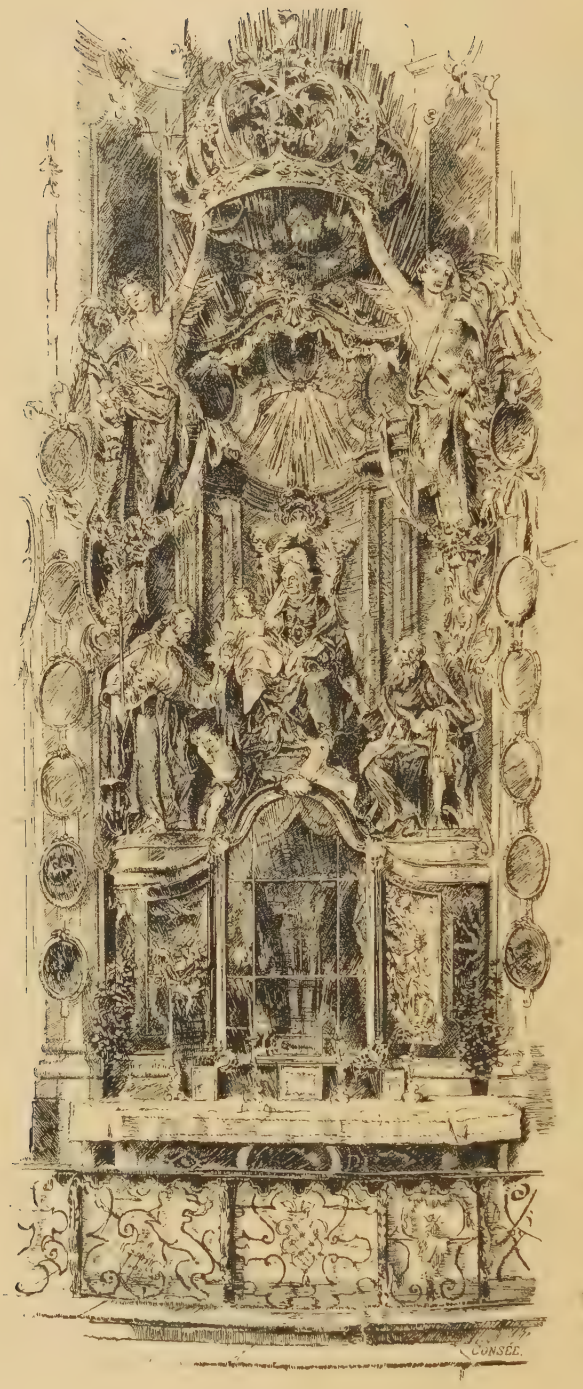


Bild sämtlichen Bildern Cosmas Asams weitaus voran. Breit und derb ist das Bild über der Orgelempore; von Bedeutung nur deshalb, weil in der Erzählung vom Pharisäer Cosmas sich als »Publikanen« darstellt.

Nicht minder glücklich als die Stukkierung des Kirchenbaues selbst sind die Altäre von der Hand Egid Asams. Vor allem ist es der Hochaltar mit Cosmas Tafelbild: »Martyrium der hl. Margaretha« und den prächtigen Stukkfiguren des Glaubens und der Hoffnung. Vier starke, gedrehte Säulen mit korinthischen Kapitälen, deren Basen mit zierlich modellierten Basreliefs geschmückt sind, tragen einen vergoldeten Giebel, von dem aus reiche Blumenranken nach den nächsten Pilastern sich ziehen. Auffallend ist, dass der Meister sich noch nicht wagte, freiere Formen an dem Hochaltare anzuwenden, so wie er es an den Figurenaltären der hl. Familie und der Mutter Gottes that. Diese sind schon im Sinne des Rokoko, jener noch im baroken Geiste geschaffen. Die Stukkgruppen der beiden östlichen Seitenaltäre, deren eine die Verehrung des Christuskindes durch den hl. Dominikus und die hl. Katharina von Siena, die andere eine hl. Sippe darstellt, sprechen durch die Gesammtauffassung und durch

die glückliche Harmonie mit den umgebenden architektonischen Details an. Die Ausführung ist der Fernwirkung entsprechend breit und flüchtig, leider tritt dieser Umstand durch eine neue Fassung der Altäre zu stark hervor. Die westlichen Seitenaltäre, den hl. Johann Nepomuk und den hl. Norbert im Gebete darstellend, sind mit direkter Benützung der Fenster als Hintergrund in die Kapellen komponiert und erzielen hierdurch eine äusserst reizvolle Lichtwirkung. Die Stukkfiguren der Heiligen, namentlich jene des hl. Norbert, entbehren trotz der vornehmlich dekorativen Ausführung nicht der Innigkeit und tieferen Empfindung. Nach Inschriften ward der Johann Nepomuk-Altar 1735, der Norbert-Altar 1734 gefertigt.

Nachdem die Damenstiftskirche zu Osterhofen so auf das Prächtigste ausgeziert worden war, sollte auch die Kirche der Salesianerinnen, das St. Anna-Damenstift zu München,[70]) das im Jahre 1732 auf Karl Alberts Geheiss von dem Baumeister J. B. Gunezrhainer begonnen worden war, ebenfalls von den Händen der Asam ihren Schmuck erhalten. Wie es scheint, wandten sie jedoch nicht sonderliche Mühe und Fleiss auf die Dekoration. Die drei Deckenbilder sind schwer und unruhig im Colorit, die Ausführung so derb und handwerksmässig, wie wir sie selten bei Cosmas finden. Auch die Stukkaturen stehen nicht auf der Höhe jener in der Kirche zu Osterhofen. Die Säulen sind den Pilastern in St. Anna am Lehel nachgeahmt und in ähnlicher Weise ist das Kranzgesims mit den Consolen behandelt; die Cartouche am Triumphbogen ist in den Motiven genau jenen in der hl. Geistkirche nachgebildet; all' dies aber in einer keineswegs mehr flotten, sondern in flüchtig oberflächlicher Behandlung. Es lässt sich vermuten, dass die Brüder zur Zeit, als sie die St. Anna-Damenstiftskirche auszierten, bereits für die Klosterkirche zu Fürstenfeld verpflichtet waren und die Vollendung des Münchener Baues Gesellen überliessen.

Die Klosterkirche zu Fürstenfeld[71]) [3]) hatte Viscardi entworfen und Joh. G. Ettenhofer aufgeführt. Wie Roeckl, Stubenvoll, Chlingensberg berichten, rühren die Stukkaturen des Chors von Franz Apiani her, dem dieselben für 1800 fl. paktiert wurden; die Stukkadorarbeiten in der übrigen Kirche weist Roeckl dem Damian Asam und dessen Bruder Cosmas zu. Da uns kein einziges Beispiel bekannt ist, dass Cosmas Damian Asam auch stukkiert hätte, so könnte hier nur Egid Quirin Asam in Betracht kommen. In letzter Zeit brachte nun Trautmann in seinen archivalischen Forschungen über das Kloster Fürstenfeld[3]) die Nachricht, dass nur Apiani als der Stukkador der Kirche genannt werde, Egid Asam aber bei der Ausmalung seinem Bruder zur Seite gestanden habe. Woher kommt nun der Unterschied der Stukkaturen im Chor von jenen im Langhause? Unbestreitbar zeigen dieselben eine gewisse Ähnlichkeit in den Motiven; doch dürfte nicht zu leugnen sein, dass die Stukkaturen des Chors weit einfacher und ruhiger gehalten

sind und eine glücklichere Raumverteilung zeigen als die mit den verschiedensten Motiven überladenen des Langhauses. Auch die Ausführung deutet entschieden auf verschiedene Hände. Sollte nicht am Ende Egid Asam dennoch die Stukkaturen des Langhauses gefertigt und sich dabei an jene Apianis angelehnt haben? Wenngleich die oben angeführten Notizen von Roeckl u. A. nicht authentisch sind, so verdienen sie doch hier um so mehr Beachtung, als der auffallende Unterschied in den Stukkaturen des Chors und Langhauses unleugbar ist. Halm[69]) sagt ebenfalls »von diesem Künstler (Egid Asam) findet man nämlich zu Fürstenfeld die Stukkadorarbeit Rückweise.« Auf welche Nachricht er sich stützt, ist mir unbekannt. Sicher als Egids Werk bezeichnet Trautmann den St. Sebastiansaltar (Evangelienseite); Meidinger[71]) schreibt ihm ausserdem noch den Peter- und Paulsaltar und den vierten der Epistelseite zu. Dieselben zeigen durchweg gute Verhältnisse. Gewundene Säulen tragen einen mit Blumen umrankten und mit Genien gekrönten Giebel. Stukkierte Vorhänge und Lambrequins mit lieblichen Putten suchen die Vermittelung der Altäre mit dem Bau herzustellen.

Wie oben bereits erwähnt, stand Egid bei der Ausmalung der Kirche seinem Bruder Cosmas zur Seite.[3]) Die drei Fresken des Chorgewölbes beziehen sich auf die Stiftung des Klosters; die Stoffe der Langhausfresken sind der Geschichte des Benediktinerordens entnommen. Als unbedeutend übergehe ich jene des Chors. An diese schliesst sich das grösste Fresko der Kirche: die Absingung des Salve regina durch St. Bernhard und seine Brüder. In den Einzelheiten von höchster Durchbildung und Anmut ist der Gesamteindruck der denkbar ungünstigste. Durch Hereinziehung eines grösseren Teiles der Stichkappen, was Asam durch ein tief in das Bild einschneidendes Cartouchenwerk zu verbergen suchte, geht die Einheit der Komposition verloren. Hierzu kommt noch eine unschöne Verbindung runder und gerader architektonischer Motive, welche nur geeignet sind, die Unruhe zu erhöhen. Das einheitliche Colorit vermag nicht diesen Eindruck zu mildern. Bei weitem mehr sprechen die zwei nächsten Bilder an, wenngleich auch sie grosse Schwächen in Farbe und Komposition zeigen.

Das eine stellt die Scene dar, wie der hl. Bernhard den häretischen Herzog Wilhelm von Aquitanien bekehrt, indem er ihm die hl. Hostie vorzeigt. Der Vorgang von hoher dramatischer Bewegung spielt vor dem Eingang einer Kirche. Die Idee, die Scene von schräg unten aufzunehmen, war eine unglückliche; man ist im Augenblicke geneigt, auf dem Bilde ein Erdbeben mit einstürzenden Gebäuden dargestellt zu sehen.

Das andere Bild stellt die Ankunft und Einkleidung des hl. Bernhard und seiner Brüder in Citeaux dar. Auch dieses figurenreiche Bild leidet unter der übertriebenen Unteransicht, die ebenfalls in dem Bilde über der Orgelempore, jedoch mit weit glücklicherer Wirkung in Anwendung gebracht wurde. Es be-

handelt den gleichen Stoff wie das grosse Fresko in der Klosterkirche zu Aldersbach, jedoch in einer hiervon ganz verschiedenen Auffassung. Im Traume erscheint dem hl. Bernhard ein Gesicht der Geburt Christi. Rechts unten über einem Buche eingeschlafen sitzt der Jüngling, den Kopf mit geschlossenen Augen nach oben gerichtet. Ein Strahl hellen Lichtes fällt auf ihn von der Hauptscene des Bildes. Maria und Joseph schauen verklärt und mit betender Geberde auf das Kind. Eine liebliche Engelsgruppe tummelt sich zu ihren Füssen, während links die Hirten, prächtige Figuren, sich herandrängen. Das Bild gehört entschieden zu Cosmas besten Arbeiten. Mit staunenswerter Technik verstand er es, das Licht der Mittelgruppe allmählich schwindend nach den anderen Gruppen zu leiten. Dabei sind die schwierigsten Verkürzungen — man vergleiche die prächtige Gestalt des hl. Bernhard und des Hirten links — mit einer zeichnerischen Bravour und trotz des so tief gelegenen Horizontes mit einer seltenen Anmuth bewältigt. Ein zarter Silberton der Farben, der nach den Rändern des Bildes hin zu stärkeren Farbenkontrasten anwächst, sucht den Gegensatz des Irdischen zu dem Mysterium hervorzuheben. Dieses Bild müssen wir als die Vorstufe zu dem perspektivischen Meisterstücke des Cosmas betrachten, welches er in dem Congregationssaale zu Ingolstadt[72]) ausführte.

Der Grundstein zu dem Gebäude wurde am 30. April 1732 unter dem damaligen Präses der Congregation, Franz Seedorf gelegt. Ob der Plan dieser Kirche von den Asam herrührt, wie Gurlitt schreibt, konnte ich nicht ermitteln. Mir dünkt sie für ihren Ideenkreis zu wenig charakteristisch gegliedert, ausserdem rührt die Dekoration der Wände nicht von den Asam, sondern von Wolker, Götz und Th. Schäffler, den Schülern Asams her; die Verzierungen und die vier Statuen des Hochaltars aber von Breitenauer in Eichstätt. Wäre die architektonische Anlage von unseren Meistern, so hätten sie wohl auch die gesamte Innenausstattung übernommen. Ich fand nur die Decke als Werk des Cosmas bezeichnet, deren Stukkaturumrahmung, die zugleich das Kranzgesims des Baues bildet, vielleicht ein Werk des Egid Asam ist. Es zeigt vorwiegend Bandmotive und einfache, flachmodellierte Vasen, entbehrt aber besonderen künstlerischen Wertes.

Das gewaltige Fresko, welches die ganze Fläche der Decke einnimmt, verbindet in sich mehrere Darstellungen. Mit einem Worte das Gemälde zu beschreiben, ist unmöglich; es ist die bildliche Darstellung des Gedankens, dass durch die Vermittlung Christi und Mariens die ganze Welt des Christentums teilhaftig wurde. Beim Eintritt in den Saal fällt die Gruppe der Verkündigung Mariä in die Augen. In einem prächtigen, nach vorne sich öffnenden Tempelbau, an dessen Stufen eine Lieblingsfigur des Cosmas, König David mit der Harfe kniet, erblicken wir am Betpult Maria, von verehrenden Engeln umgeben. Sie wendet den Kopf links seitwärts nach oben, wo der Engel Gabriel in der Wolke

erscheint. Vier linienartige Strahlen fallen von Maria nach den vier Eckengruppen des Bildes, welche Allegorien der Weltteile darstellen. Diese Strahlen werden entzündet von einem Strahle, der von Christus ausgeht. Ein breiter Lichtstrom verbindet seine Figur mit jener gross und gewaltig aufgefassten des thronenden Gott Vaters. Die linke Seite zeigt an dem Rand Europa mit den Fürsten Max Emanuel und Ferdinand Maria; dann Afrika, durch Elephanten und Nilfälle gekennzeichnet. Rechts schliesst sich an die Allegorie Asiens die Gruppe Moses mit dem Dornbusch, die mächtige Pyramide mit Pharao und den in ägyptischer Knechtschaft schmachtenden Juden an. Die Schiffe mit Missionären und die Indianer in der rechten hinteren Ecke repräsentiren Amerika. Der Verkündigungsgruppe gegenüber ist der Sturz der Verdammten dargestellt.

Die Komposition zeigt eine hohe Vollendung. Mit richtigem Verständnis drängte Cosmas das Tektonische ganz an den Rand, während Licht und Luft den Hauptraum einnehmen. In das Unendliche dehnt sich der lichtumflossene Raum, belebt von den Gestalten der Dreifaltigkeit und der Engel. Ein ungeheurer Jubel scheint ihn zu durchzittern und in den obersten Chören der himmlischen Reigen zu verklingen. Ganz dem überirdischen Gedanken entspricht der klare, lichte Silberton des Colorits. Nur die Gruppen der irdischen Scenen tragen stärkere Farbenkontraste.

Staunenswert ist die Perspektive behandelt. Durch die Grösse der Decke wie die geringe Höhe des Raumes sah sich Cosmas genötigt, für das Bild zwei Augenpunkte anzunehmen, den einen etwa in der Mitte des zweiten, den anderen in der Mitte des vierten Fünftels der Längenachse. Dadurch erscheinen die dem Chor zunächst liegenden Scenen, wie die Verkündigung und die Personifikationen Afrikas und Europas vom Eingang betrachtet in der denkbar unglücklichsten Verkürzung; von dem richtigen Augenpunkte gesehen, ist gerade dieser Teil des Freskos von besonderem Reize in Farbe und Zeichnung. Bei aller Achtung vor der ganzen künstlerischen Leistung, die entschieden als ein Bravourstück der Freskomalerei zu betrachten ist, muss es doch als sehr gewagt bezeichnet werden, bei der geringen Höhe des Saales mit solch' gefährlichen und für das Bild selbst nur zu bedenklichen Problemen zu operieren.

Die nächste Arbeit der Brüder war die Innendekoration der Kirche des Ursulinerinnenklosters in Straubing,[78]) in welchem nicht zwei Töchter Egids, wie Sighart u. A. berichten, sondern Cosmas Asams den Schleier genommen hatten. Diesen stiftete er die Dekoration »als ein Denkmal väterlicher Liebe.«

Die Kirche ist ein Centralbau mit vier halbrunden Kapellen. In dreien stehen reiche Altäre, welche sich in guten Verhältnissen der architektonischen Gliederung des Baues anschliessen. Das vierte Halbrundell enthält eine Doppelempore mit der Orgel. Vier starke Pfeiler tragen über dem einfachen, mit Blumen ge-

sckmückten Kranzgesims die flachgewölbte Kuppel mit der Malerei des Cosmas. Die Mittelgruppe stellt die hl. Ursula in der Glorie dar, während in den vier Ecken in ähnlicher Weise wie im Congregationssaale zu Ingolstadt, jedoch nicht mit dem gleichen Geschick in der Auffassung und der Durchführung die vier Welttheile charakterisiert werden. Dennoch gehört das Bild zu Cosmas' besten Werken. Das Colorit, ein heller Silberton, erinnert ebenfalls auffällig an den Congregationssaal; das Problem der Lichtwirkung ist mit der gleichen Fertigkeit gelöst.

Weniger bedeutend ist die Darstellung des Martyriums der hl. Ursula und die Gruppe der drei göttlichen Tugenden im Chorgewölbe; glücklicher dagegen die prächtigen Evangelisten in den Pendentifs der Kuppel.

Der Stukkierung ist, abgesehen von den Altären, ein verhältnissmässig geringer Raum gegeben; ausser dem schmalen Kranzgesims sind nur die Pfeilerkapitäle mit den koketten Engelsköpfchen, die wir nicht mehr barok bezeichnen dürfen, und die Orgelempore mit Stukkatur behandelt. Der plastische Schmuck concentriert sich auf die drei Altäre und namentlich auf den Hochaltar. Auf einer Basis von schwarzem natürlichem Marmor erheben sich zwei schwere, gedrehte Stukkmarmorsäulen mit leichtem vergoldeten Rankenwerk und äusserst zierlichen Kapitälen, die an den Ecken Engelsköpfchen tragen. Die Säulen werden flankiert von den knieenden Figuren des hl. Ignatius und des hl. Karl Borromäus. Zwischen den Säulen erhebt sich der Tabernakel mit zwei knieenden Engeln. Einfach geschwungene Kämpfer verbinden die Säulen mit dem Kranzgesims des Rondels, auf welchem sich aus zwei mächtigen Voluten der obere Schlussbau entwickelt. Drei Genien, von denen zwei auf den Voluten thronen, während der dritte durch den Baldachin herabzuschweben scheint, bilden den figürlichen Teil des Oberbaues. Bei weitem einfacher im Aufbau sind die Seitenaltäre.

Den Schluss der Betrachtung dieses Werkes der Brüder möge die Vermutung bilden, dass die das unharmonisch bunte Stukk imitirende Bemalung der Wände wohl auf Rechnung einer späteren Restauration zu setzen ist.

Vielfach,[74]) jedoch mit Unrecht, finden wir als letztes Werk der Asam das grosse Wandfreskogemälde im Chor der Kirche zu »Unseres Herrn Ruhe« bei Friedberg bezeichnet, welches die hl. Dreifaltigkeit und die hl. drei Könige begleitet von musizierenden Engeln darstellte; es wurde vor kurzer Zeit übertüncht. Die übrigen Gemälde daselbst rühren zumeist von Cosmas Schüler, Matthäus Gindter her und fallen in das Jahr 1749; der Hand unseres Meisters dürfte keines mehr angehören, es wäre denn das Kuppelgemälde des Chores, dessen schlechter Zustand jedoch nicht den geringsten Anhaltspunkt zur Beurteilung darbietet. Es fehlt jede authentische Notiz über die Thätigkeit der Asam in dieser

Kirche. Das wirklich letzte Gemälde Cosmas war das Gemälde Thassilos, des Stifters von Weltenburg, im Presbyterium daselbst.

Durch archivalische Forschungen Trautmanns wurde jüngst die offene Frage, was Egid Quirin Asam während der Zeit schuf, da Cosmas Asam im Congregationssaal zu Ingolstadt und in der Ursulinerinnenkirche zu Straubing arbeitete, wo wir den Bildhauer verhältnismässig wenig thätig finden, zum Theile gelöst. Egid war um diese Zeit namentlich für die von Maximilian und Katharina von Sandizell 1735—1737 erbaute Pfarrkirche zu Sandizell thätig, d. h. er entwarf die Altäre derselben und führte den Hochaltar selbst aus.[68]) Die Arbeit scheint längere Zeit gewährt zu haben. Noch im Jahre 1748 hat Egid Abzahlungen für den Hochaltar zu erhalten. Die Seitenaltäre führte wahrscheinlich nach Egids Rissen Schreinermeister Wiest von Schrobenhausen aus.

Der Hochaltar zeigt zwischen einem Säulenaufbau in ähnlicher Weise wie der Choraltar der Peterskirche zu München die sitzende Figur des hl. Petrus und neben dieser zwei Engelgestalten mit Schlüssel und Anker. Zu Seiten des Altars stehen die Patrone der Stifter, St. Katharina und St. Maximilian. Ein von einem Strahlenkranze umgebenes Fenster mit gelbem Glase übergiesst von rückwärts das Ganze mit magischem Lichte. Hervorragender noch als der Hauptaltar erscheinen die vor den Fenstern aufgebauten Seitenaltäre, deren Gruppen die Verkündigung Mariä und die Taufe Christi darstellen.

Besonders reizend erscheint der Marienaltar. Die Jungfrau kniet in einem reichen Betstuhl, von rechts naht sich ihr der Engel, oben schwebt die Taube. Das Preisgeben aller statischer Momente bewirkt wohl eine gewisse Unruhe, die jedoch nicht störend wirkt. Die ornamentalen Details zeigen ausgesprochenes Rokoko und entsprechen der flotten Gesammtanlage, deren besonderer Reiz in der durch die Fenster erzielten Lichtwirkung begründet ist, die wir schon bei den westlichen Seitenaltären von Osterhofen in nicht minder glücklicher Weise verwendet fanden. Egid Asams Thätigkeit nahmen alsdann die Weltenburger Klosterkirche und die Münchener Johanniskirche in Anspruch.

Bei einigen unbedeutenden Kirchen, welche den Asam noch zugeschrieben werden, können die Nachweise nicht als authentisch angesehen werden, während wiederum bei einer Anzahl anderer eine Betrachtung ausgeschlossen ist, da dieselben der Zeit zum Opfer fielen, Dahin gehören die ehemaligen Franziskanerkirche, die Engel- und Seelenkirche zu Pfaffenhofen (Meidinger: Vier Rentämter I. 335), die Jesuitenkirche St. Paul zu Regensburg (Meidinger: Landshut-Straubing. 288), die Kirche der Augustiner zu Regensburg (Meidinger: Landshut-Straubing. 288), die Kirche auf dem Bernhardusberg bei Schwäbisch-Gmünd (Westenrieder: München. 338), die Mariahilfkirche bei Bamberg (Nagler. 171),

Schloss Lichtenberg und Hohenwart in Schwaben und die Kirche von Pföring bei Regensburg.

Überblicken wir nun die grosse Zahl der Kirchen, die von den Händen der Asam ihre Dekoration erhielten, so müssen wir schon über die ungeheure Thätigkeit der beiden Brüder staunen. Fast unglaublich aber erscheint uns trotz der flüchtigen dekorativen Ausführung der Arbeiten die kurze Zeit, in der sie die gewaltigen Aufgaben lösten; unglaublich, wie sie dieselben lösten. Kein Jahr war vergangen, in welchem sie nicht im Dienste einer Kirche oder eines Fürsten Pinsel und Spachtel hatten walten lassen.

Waren unsere Künstler bei allen jenen Werken, die wir bis jetzt betrachtet haben, gezwungen, ihre Kunst bereits bestehenden Architekturformen anzupassen, sei es in der Gesammtanlage oder im Detail, so erübrigt es noch, der beiden Meisterwerke zu gedenken, bei denen wir nicht nur die gesamte Innendekoration, sondern auch die ganze architektonische Anlage, Grundriss und Aufriss, den Asam zuzuschreiben haben. Es sind dies die Klosterkirche von Weltenburg und die St. Johanniskirche in München.

DRITTER ABSCHNITT. 1737—1749.

DIE

KLOSTERKIRCHE ZU WELTENBURG

UND DIE

ST. JOHANNISKIRCHE ZU MÜNCHEN.

Eine Stunde von Kelheim Donau aufwärts liegt hart am rechten Ufer des Flusses das Benediktinerkloster Weltenburg, dessen Stiftung schon in den Beginn des 7. Jahrhunderts fällt. Ueberraschend berührt den Wanderer, der aus dem Walde am jenseitigen Ufer tritt, der plötzliche Anblick der ausgedehnten, weiträumigen Klostergebäude am Eingange der einsamen Felsenschlucht, durch die der eingeengte Strom sich wälzt. Maurus I. Bächl, der als Prior das Stift Ensdorf durch ein strenges Regiment vor dem gänzlichen Verfall gerettet hatte, war im Jahre 1713 als Abt nach Weltenburg berufen worden, das ebenfalls infolge innerer Zerrüttung seiner Auflösung nahe war. Schon im Jahre 1714 begann er den Bau der neuen Klostergebäude und trug sich bereits mit dem Gedanken, die alte schmale Kirche durch einen neuen Tempel zu ersetzen.

Im Jahre 1716 legte Joh. Franz Egker von Kapfing und Lichtenegg, jener kunstliebende Fürstbischof, dessen Eifer wir bereits bei dem Umbau des Freisinger

Domes kennen gelernt haben, den Grundstein zu der neuen Klosterkirche.[89]) Auf dem grossen Deckengemälde der Kirche finden wir den Grundriss der neuen Kirche mit der Bezeichnung: Cosmas Damian Asam, pictor et architectus anno 1721. Diese Zahl bezieht sich jedenfalls nicht auf das Deckengemälde selbst, sondern vielmehr auf den Grundriss allein. Es lässt sich nicht annehmen, dass der Meister zu der gleichen Zeit, in welcher ihn die Kirche zu Weingarten, die Kapelle und das Treppenhaus zu Schleissheim beschäftigten, noch ein solch' grosses Werk schaffen konnte. Als am 19. Oktober 1718 die Kirche eingeweiht wurde, waren erst der Rohbau und das Presbyterium fertig. Die Leitung des Baues lag von 1717–1721 in den Händen des Pietro Francesco Giorgiolo, eines italienischen Steinmetzmeisters; 1724 finden wir den Steinmetz Seb. Rothenfelder und in den Jahren 1730–1738 den Jak. Kürschner, »der Bau- und Zeichenkunst best erfahren berühmt und weitgereist« in Weltenburg thätig; von ihm rühren die Kanzel und die Beichtstühle her.

Egids Thätigkeit, die Stukkierung der Kirche, fällt in die Jahre 1735 und 1736. Er erhielt nach den Akten des Klosters hierfür 1900 fl. Cosmas scheint seine Kunst von 1735 bis zu seinem Tode mit mehreren Unterbrechungen in den Dienst der Kirche gestellt zu haben.

Dieses in kurzem die Baugeschichte der Kirche, soweit sie für die Asam in Betracht kommt.

Befassen wir uns nun mit dem Bau selbst. Der Grundriss zeigt uns einen ovalen Hauptraum mit einer Apside im Osten und einer Vorhalle im Westen. Je ein Paar korinthischer Doppelsäulen betont die Hauptgliederung des Mittelraumes von den Anbauten. Korinthische Pilaster flankieren die Altarnischen, die zu je zwei nördlich und südlich an den Hauptraum sich anlegen. Ueber Säulen und Pilastern zieht sich ein breites, wuchtiges Kranzgesims mit scharfer Profilierung hin. Auf dieses setzt die zierlich mit Gold stukkierte Basis für die Kuppel auf. Letztere selbst gliedert sich in drei Teile. Sie beginnt mit einem nach oben sich verjüngenden, breiten, gewölbten Kranz mit vier grossen und vier kleinen vergoldeten Reliefs. Die grösseren stellen Scenen aus dem Leben des hl. Benedikt und den Tod der hl. Scholastika dar, die kleineren die Figuren der vier Erzengel auf ebenfalls stukkiertem Grunde. Leider kommt die Komposition und die sorgfältige Modellierung durch die Reflexlichter der Vergoldung wenig zur Geltung. Unter den vier Hauptreliefs thronen, von ihren Attributen begleitet, auf freimodellierten Wolkenmassen die Gestalten der Evangelisten Mächtige Figuren voll höchster Bewegung gehören sie zu dem Bedeutendsten, was die Plastik jener Epoche geschaffen hat. Ein schmaler, blumenumwundener Stab, welchen acht kleine liebliche Engel krönen, schliesst den unteren Teil der Kuppel ab. Über diesem, für das Auge unsichtbar, erhebt sich erst der eigentliche Tambour mit zwölf Fenstern. Erst über diesem wölbt sich der dritte Teil der Kuppel mit dem

Fresko des Cosmas Damian. Die Chorapside, von dem Hauptbau durch ein Marmorgitter getrennt, enthält den prächtigen Hochaltar mit der Stukkogruppe des hl. Georg. Auf vier gewundenen Säulen mit korinthischen Kapitälen erhebt sich der durchbrochene Giebel. In dem Rahmen des Altars steht auf hohem Postament die Figur des hl. Georg zu Pferd. Rechts von ihm bäumt sich, von der Lanze des Ritters durchbohrt, der Drache, während links die Königstochter von Lybien vor dem Untier zurückbebt. Leider gehen auch hier die Feinheiten der Modellierung wie bei den Reliefs der Kuppel unter der starken Vergoldung vollkommen verloren. Sehr charakteristisch ist es für die Zeit, mit welcher Grazie und Eleganz der Ritter dem Drachen den Todesstoss versetzt. Nur das Pferd zeigt in der Courbette eine geringe Andeutung von Schrecken.

Zu Seiten der Hauptgruppe zwischen den Säulen stehen die dekorativ flott modellierten Figuren des hl. Martinus und des hl. Maurus; über dem Bogen des Rahmens prangt das kurfürstliche Wappen, während den Giebel des Altars eine plastische Darstellung der Himmelfahrt Mariä krönt.

Vollständig in der Architektur mit Hauptraum und Presbyterium übereinstimmend ist die Vorhalle, auffallend verschieden davon aber ihre Stukkierung. Sie zeigt fast ganz reine Rokokoformen, deren tändelnder heiterer Charakter in eigentümlichem Kontraste zu den dargestellten ernsten Stoffen, den vier letzten Dingen, steht. Das Gemälde an der niederen Decke der Vorhalle, welches Christus mit seinen Leidenswerkzeugen als den Richter der Guten und der Bösen darstellt, ist von der Hand des Franz Asam, des Sohnes Cosmas und ohne Bedeutung.

Wenden wir uns den Malereien des Cosmas zu. Drei grössere Fresken der Kirche rühren von seiner Hand her. Leider lässt eine spätere Renovirung eine Beurteilung nur in bestimmten Grenzen zu. Am meisten scheinen die beiden Fresken der Wände gelitten zu haben. Das der rechten Wand stellt die Ankunft der ersten Benediktiner in Amerika dar. Teuflische Gestalten trachten die Landung des Schiffes, das unter dem Schutze Marias segelt, zu verhindern, jedoch das Kreuzeszeichen Bernhards von Bueill, des Abtes vom Kloster Montserat, wirft sie ins Meer zurück. Ueber dem Schiffe schwebt mit anderen Heiligen in den Wolken der hl. Benedikt. Die Komposition, die bei der Restauration vollständig beibehalten zu sein scheint, ist klar gruppiert, die Zeichnung mit Berücksichtigung des tiefen, ausserhalb des Bildes liegenden Horizontes geschickt in den Verkürzungen. Diesem Fresko gegenüber finden wir eine allegorische Darstellung: Der Weg zu der Burg des Glaubens. Sie entbehrt des künstlerischen Wertes voll und ganz.

Das weitaus bedeutendste Bild der Kirche ist das Kuppelgemälde der ecclesia triumphans. Wieder begegnen wir hier dem Lieblingsmotiv des Cosmas, einen Tempelbau fast von der Mitte der Basis aufzufassen. Unmerklich geht die ovale Oeffnung der Decke in das Rondel des Kuppelbildes über. Auf schweren Säulen

scheint sich eine zweite Kuppel mit reich kassetierter Decke, in deren oberster Oeffnung die Taube des hl. Geistes schwebt, aufzubauen. In der Kuppel wogt eine Flut von Wolken mit unzähligen Engeln. Zu oberst sehen wir Gott Vater und Jesus thronen, zu ihren Füssen kniet Maria. Jubelnde Engel umfliegen sie. Links unten von ihr erblicken wir die prächtige Figur St. Georgs, der grüssend vor Maria die Lanze senkt. Dieser fast gegenüber steht der hl. Petrus mit dem Kreuz als Führer der Apostel. Zwischen dieser Gruppe und der gegenüberliegenden der Ordensleute haben sich Heilige des alten und neuen Testaments um die hl. Cäcilia geschaart. Es würde zu weit führen, jede einzelne Figur näher zu bestimmen; nur kurz sei erwähnt, dass Cosmas Asam auch sich selbst dargestellt hat. Der Engel neben der prächtigen Figur des Abtes Maurus, zu dessen Füssen der Grundriss der Kirche aufgerollt ist, zeigt auf seine Gestalt hin. Auch dieses Bild wurde restauriert, so dass eine kritische Betrachtung desselben nur nach Seite der Komposition zulässig ist. Die Fülle der Figuren wusste der Meister zu harmonischen Gruppen zu vereinigen. Der über der hl. Cäcilia thronende Engel scheint den Jubelhymnus, der die himmlischen Sphären durchbraust, zu leiten. Das Fresko ist auf die ganze Kirche von gewaltiger Höhenwirkung, wozu freilich auch die Art der Lichtzufuhr — die Kirche wird fast ausschliesslich durch die Kuppel beleuchtet — wesentlich beiträgt.

Ein Reichtum in Farben und Formen wohnt dem Tempel inne, wie er sich nur noch mit dem der St. Johanniskirche vergleichen lässt. Und wenn auch in den Stukkierungen, wie bereits oben erwähnt, nicht der einheitliche Charakter gewahrt ist, was wir wohl der langen Bauperiode zuschreiben dürfen, so werden wir doch begreifen können, was Koch-Sternfeld in seinem »Benedikt Werner, letzter Abt von Weltenburg« sagt: In der bayrischen Kunstgeschichte bildete damals (d. h. zur Zeit Maurus I.) durch ein halbes Jahrhundert Weltenburg für kirchliche Architektur, Bildhauerei und Malerei einen eigenen Abschnitt.

Weniger gelungen als die Innendekoration der Kirche ist die Façade. Ihr Hauptfehler liegt in dem Umstand, dass sie, wie viele andere des 17. und 18. Jahrhunderts, in keinem eigentlichen Zusammenhange mit der Kirche steht. Eine Ordnung von vier Pilastern, zwischen deren mittleren das einfache Portal und darüber ohne jede architektonische Gliederung ein Rundbogenfenster angebracht ist, trägt das breite Kranzgesims, über welchem der dreieckige Giebel sich aufbaut. Die Verticale der Façade ist durch die zweistöckige Fensteranlage vollständig aufgehoben, so dass die Verhältnisse noch gedrückter erscheinen, als sie in Wirklichkeit sind. Sie wurde im Jahre 1724 mit Kupfer gedeckt, das Portal aber erst 1734 aufgeführt.

Cosmas Thätigkeit in der Kirche währte bis zum Jahre 1739. Er starb am 11. Mai dieses Jahres, während er das Bild Thassilos im Presbyterium malte. Er ist zu München neben seiner Frau an der Kirchenmauer bei der St. Veitskapelle

in unserer L. Frauen Gottesacker begraben worden. (Mayer, Beschrb. des Erzbistums München-Freising. II. 373 ff.)

Zeigt uns die Klosterkirche von Weltenburg vorherrschend den Charakter des vorgeschrittenen Barokkos, so sehen wir in der St. Johanniskirche zu München[13] [41] die alten Bahnen vollständig verlassen. Es muss dies um so mehr in die Augen fallen, als die Arbeiten in beiden Kirchen längere Zeit neben einander herliefen. Doch erklärt sich dieser auffallende Unterschied, wenn wir annehmen, dass nicht wie in Weltenburg Cosmas Asam, sondern Egid der Hauptleiter, der geistige Urheber der ganzen Anlage war, für welche Annahme der vorwiegend plastische Schmuck der Kirche spricht.

Es ist hier nicht der Ort, auf die verschiedenartigen Traditionen einzugehen, welche erzählen, dass die Brüder den Bau gelobten, als in der Nähe von Weltenburg ihr Schiff zu scheitern drohte oder anderes dergleichen mehr. Ein Manuscript des Priesterhauses meldet, es sei Egids freiwilliger Entschluss gewesen, die Kirche zu bauen. Konnte ein Gedanke, wie ihn einst Michelangelo in folgenden Worten aussprach, nicht auch im Herzen des frommen Künstlers erwachen und durch seine Hand sichtbaren Ausdruck erhalten:

»Nicht meiseln und nicht malen gibt mir Frieden,
Nur jene Liebe kann sich mein erbarmen,
Die von dem Kreuze winkt mit offnen Armen.«

Im Dienste der Kirche waren die Brüder zu Ruhm und Reichtum gelangt und wie sie jene kleine Kapelle in Maria-Einsiedel bei Thalkirchen erbaut hatten, so mag auch die St. Johanneskirche entstanden sein, ein Zeichen ihres gläubigen Gemüts, ein Ausfluss ihrer Gesinnung. Äusseren Anlasses bedurfte es bei den frommen Künstlern nicht.

Der Bau der Kirche begann im Jahre 1733,[13] [41] nachdem Egid den Bauplatz neben seinem Hause in der Sendlingergasse gekauft und die Häuser hatte abreissen lassen. Am 16. Mai 1733 wurde unter grossem Volkszudrang in Anwesenheit des Kurprinzen Maximilian Joseph der Grundstein gelegt. Am 24. Januar 1735 erhielt Egid Asam vom Ordinariate Freising die Erlaubnis, das Geld von den Opferstöcken zur Tilgung der aufgenommenen Baugelder verwenden zu dürfen. Es mag hier erwähnt werden, dass die Künstler keineswegs die Kirche nur aus eigenen Mitteln aufführten, wie die Tradition berichtet. Schon im Dezember 1734 konnte das Gotteshaus eingeweiht werden, im Jahre 1735 entstand die Façade. Der Innenraum aber war noch roh und unfertig. Akten vom 8. Juni, 23. und 29. Oktober 1736 sprechen von Thürbekleidungen, welche vom Churfürsten zu dem Bau der Kirche geschenkt werden mögen.[62] Durch mancherlei anderweitige Aufträge verzog sich die Innendekoration, so namentlich durch die Thätigkeit der Brüder zu Weltenburg. Die Malerei jedoch war zur Zeit, da Cosmas starb, zum

grössten Teile ausgeführt. Bis um das Jahr 1746 war die Kirche vollendet, so wie sie sich uns heute darbietet.

Die schmale Flucht des Gotteshauses war durch den Raum bedingt. Der Grundriss zeigt uns eine einschiffige Anlage, deren Hauptraum an den Ecken abgerundet ist und eine ovale Vorhalle und ebensolchen Chor hat. Um das ganze Schiff zieht sich eine auf einer breiten Kehle ruhende Empore, welche über dem Hochaltar einen zweiten Altar trägt. Lambrequins unterbrechen die Eintönigkeit der Brüstung, Guirlanden beleben die Kehle. Die Empore erhöht unleugbar den Eindruck der Enge. Die auf den Pilasterpaaren ruhenden Gebälkstücke »ziehen sich in zwei Kurvenlinien zusammen und vermitteln, so dass über ihnen im Obergeschoss nur eine verkröpfte Herme die Wände gliedert.« [76]) Der Einbau der Kirche zwischen hohen Gebäuden bedingt die Art der Lichtzufuhr. Nur ein Fenster an der rechten Langseite lässt spärliches Licht zufliessen, während durch das mächtige Fenster der Façade und jenes des Chores die eigentliche Beleuchtung erzielt wird. So reich die Decke und die Wände an Malereien auch sein mögen, so überwiegt doch der plastische Schmuck der Kirche. Eine Fülle von Genien und Putten belebt die Gesimse, die freischwebenden Guirlanden. Das prächtigste aber und Egids vollendetste Arbeit ist die Gruppe der Dreifaltigkeit, welche frei über dem Chore zu schweben scheint. Technisch eine meisterhafte Leistung, zeigt sie bei aller Berücksichtigung der dekorativen Wirkung eine sorgfältig detaillierte Ausführung, bei der Fülle von Engeln und Genien eine leichte, schwungvolle Komposition, über der man die technische Bravour vollständig vergisst. Mit solchem Geschick ist jede Verbindung mit den architektonischen Stütz- und Haltepunkten verhüllt, dass die ganze Gruppe mit dem gewaltigen Heiland von den Engeln getragen erscheint. Bedeutend gegen den Reichtum von Marmor und Gold treten die Fresken zurück, denen die Einflüsse der Witterung jede einheitliche Wirkung geraubt und die Zeichnung vielfach verwischt haben. Aber dennoch vermögen uns die Reste eine Ahnung zu geben, welche Farben- und Formenfülle einst mit dem plastischen Schmucke wetteiferte.

Das Deckengemälde stellt uns Scenen aus dem Leben, das Martyrium und das Leichenbegängnis des hl. Nepomuk dar. Von welch' eminenter Höhenwirkung dieses Fresko war, lässt sich noch aus den architektonischen Motifen entnehmen, die uns unter anderm den Dom zu Prag in der geschicktesten Unteransicht zeigt. Eine eingehendere Beurteilung dieses Fresko nach Komposition und Colorit ist bei dem trostlosen Zustande desselben vollkommen ausgeschlossen.

Das eine Gemälde der Empore stellt das Grabmal und den Altar des hl. Johannes Nepomuk in Prag dar, während uns das zweite die Scene vorführt, wie die unversehrte Zunge des Heiligen den Gläubigen zum Kusse dargereicht wird. Beide Fresken entbehren des künstlerischen Wertes. Von den Ölgemälden im

unteren Raume der Kirche gehört nur jenes der Hand des Cosmas an, welches die Austreibung der Händler aus dem Tempel darstellt.

In welchem Kontraste zu allen früheren Werken steht diese Kirche in ihrem Innern! Wie weit ist sie von dem vorgeschrittenen Barokk der Klosterkirche zu Weltenburg entfernt, welch' eine Wandlung vollzog sich seit der Ausschmückung der Kirchen der Oberpfalz in den beiden Brüdern, zumal in Egid, dem Bildhauer. Vollständig gebrochen war mit der alten Richtung, die noch in Weltenburg nachklang; das heitere Rokoko hatte obgesiegt. Es ist keine geschickte Nachahmung fremder Vorbilder, die sich uns in dieser Kirche offenbart. Deutschem Geiste, heimischer Kunst ist sie entsprungen, nichts zeigt mehr das Studium des Fremden, so frei erfasst, so frei durchgeführt erscheinen die Details sowohl wie das Ganze. Man vergleiche nur das Werk der Brüder mit der Innendekoration des von François Cuvilliés erst in den Jahren 1752 und 1753 vollendeten Residenztheaters, das zunächst zu einem Vergleiche auffordern möchte und man wird trotz vieler äusserlicher Anklänge des grossen Gegensatzes der fremden und einheimischen Kunst sich klar werden.

Der leider noch zu wenig bekannte Baumeister J. J. M. Küchel von Bamberg, den Fürstbischof Friedrich Karl 1737 auf eine Studienreise schickte, schreibt über die Johanniskirche in seinem Reisebericht:[77]) »auch findet sich in München eine gantz neue Cappellen, welche die Asams beede Brüder, der eine ein Mahler, der andere ein Stucatur aus ihren eignen mittlen bauen lassen, welche recht schön wird, und darinnen das Vornehmbste der hoh Altar, welchen die Cherubin, wie im Bucd der Königen am 8ten Cap. stehet, von der Arche mit ihren Flügeln bedecken.«

Es erübrigt noch, einen Blick auf die Façade der Kirche und die in engem Zusammenhang damit stehende Façade von Egids Wohnhaus zu werfen. Auf zwei mächtigen Pilastern mit reizenden Medaillonkapitälen lastet das wuchtige Kranzgesims, über welchem sich der mehrfach geschwungene Hauptgiebel mit dem œil de bœuf aufbaut. Das entschieden reizvollste ist das Portal, welches fast die ganze Breite der Façade einnimmt. Flankiert von grossen Felsblöcken erhebt es sich auf zwei jonisierenden Säulen und wird von dem einfach geschwungenen Giebel, der die prächtige Johannesfigur trägt, bekrönt. Ueber dem Portal setzt in der Höhe der Empore das Hauptfenster der Kirche an. Einen vollständigen Verzicht auf ein architektonisches Gerippe, wie Gurlitt meint, konnte ich nicht finden. Viel eher lässt sich dies von dem reich stukkierten Wohnhause behaupten. Architektonisch gegliedert ist dessen Façade nur durch das Thor mit dem darüber aufsteigenden Erker, als Basis das Untergeschoss nur durch die Felsmassen betont. In reizvoller Weise ist die ganze Front stukkiert. Einen Reichtum von Motifen brachte hier der Meister an, wie an keinem anderen Werk Neben der lieblichen Madonna eine Schaar von Putten mit Blumenkränzen, den psalmierenden David,

unter diesem einen hoch sich bäumenden Pegasus. Engelgruppen, welche die Wissenschaften allegorisieren, bekrönen zwei Fenster des ersten Stocks; drei Putten über dem Thore verkörpern die drei bildenden Künste, als deren Vertreter die beiden Brüder ja so Grosses leisteten. Zwei karyathidenartige Genien flankieren das Portal. Im Hause selbst sind nur vier wertlose Reliefs mit religiösem Stoffe und Reste einer Säulennische im Hofe erhalten.

Gurlitt bezeichnet mit Recht die St. Johanniskirche als den Schwanengesang der beiden Brüder. Zweifelhaft und unbedeutend erscheint uns Egids Thätigkeit in Mannheim, wo er am 29. April 1750 verschied. Sein unverhoffter Tod war für die Johanniskirche von grossem Nachteil. Das Testament, welches die Kirche und das Priesterhaus zu Erben des Asamhauses einsetzte, wurde von Cosmas Sohn Franz Erasmus und dem kurfürstlichen Hoftrompeter Knechtl als proximi agnati angefochten; der »kostbare« Process dauerte bis 1779 und endigte damit, dass das Asamhaus der Priesterhausstiftung freikäuflich um 14,000 fl. zuerkannt wurde.

Zum Schlusse der Betrachtung über die Werke der Asam sei kurz erwähnt, dass beide Brüder auch radierten. Ich verweise für Radierungen von und nach ihnen auf W. Schmidt's Verzeichnis derselben im allgemeinen Künstlerlexikon von J. Meyer (II 322, 323).

IV.

ENGELBERT UND FRANZ ERASMUS ASAM.

Man hätte meinen sollen, dass nach dem Vorbilde der beiden Brüder Cosmas' Sohn Franz Erasmus eine ähnliche Stellung im bayrischen Kunstleben hätte einnehmen müssen; in keiner Weise aber schwang er sich zum Ruhme des Vaters auf. Auch von Engelbert Asam, dem Bruder Cosmas', der als Mönch im Kloster Fürstenfeld lebte und auch als Maler thätig war, ist uns nichts bekannt. Der mehr erwähnte Franz Erasmus war ausschliesslich Ölmaler. Jaeck erwähnt in seinem Pantheon mehrere Arbeiten, die sich in Bamberg befunden haben sollen, die aber verloren gegangen sind. Er sagt, seine Werke zeichneten sich weder durch besondere Zeichnung, noch durch Komposition, wohl aber durch ein kräftig glühendes Colorit aus. Die uns von ihm erhaltenen Gemälde und Handzeichnungen werde ich in einer kurzen Liste beifügen. Franz Erasmus Asam starb im Jahre 1795 unweit Morgenthal an der Jaxt. Mit ihm verschied der letzte Künstler aus der Familie der Asam.

Von weit grösserer Bedeutung in der Kunstgeschichte als Franz Erasmus Asam erscheint uns der reiche Kreis von Schülern, der sich um die beiden Gebrüder schaarte und aus dem nur zwei erwähnt sein mögen: Matthæus Gyndter, der zumeist im bayrischen Stammlande und in Tyrol sowohl als Maler und Stukkator thätig war und dessen Stukkaturformen zumal in seinen späteren Schöpfungen sich im üppigsten Rokoko bewegen und ferner Thomas Schäffler, der Meister der alten Kapelle zu Regensburg, dessen Hauptwerken wir am Rhein begegnen, so in St. Paulin zu Trier (etwa 1735) und in dem »Deutschen Hause« zu Mainz, wo er im Jahre 1736 den grossen Festsaal, im Jahre 1737 die Schlosskapelle mit den prächtigen auf den Deutschorden bezüglichen Fresken ausmalte.

RÜCKBLICK UND SCHLUSS.

Werfen wir einen Blick zurück! Wir sahen den ersten Künstler aus der Familie der Asam noch vollständig im Banne der italienischen Kunst, den erst die Gebrüder Cosmas und Egid zu durchbrechen wagten, — ich erinnere an Aldersbach; wir sahen diese dem französischen Einflusse des Hofes folgen, ohne jedoch in eine Nachahmung zu verfallen. Ihr künstlerisches Selbstbewusstsein drang siegreich durch und unterwarf die fremden Formen dem eigenen Geiste. Welch' grosser Unterschied waltet hierin zwischen der Kunst unserer Meister und jener des Hofes, die uns ganz die Herrschaft des französischen Zeitgeschmacks zeigt, dem französische Meister selbst, wie Cuvilliés, Dubut oder auch einheimische, die aber ihr Deutschtum im fremden Lande vergessen hatten, wie Effner, Rechnung tragen mussten. Wohl begegnen wir einer grossen Anzahl einheimischer Künstler bei den Arbeiten des Hofes, doch nicht als leitende Meister, sondern zumeist als ausführende »Handwerker«, die nach den Rissen der Fremden arbeiten mussten. Anders aber verhält es sich mit der kirchlichen Kunst.

Wird hier uns dieser oder jener als der Stukkator einer Kirche genannt, so haben wir in ihm auch den geistigen Urheber des Entwurfs zu sehen. Vorwiegend Gesellenhand aber führte ihn aus. Und ähnlich verhielt es sich mit der Malerei. Wie konnte es anders bei der Grösse jener gewaltigen Fresken sein, als dass eine Anzahl Gehilfen den Meister unterstützte, Gehilfen, die aus dieser praktischen Schule wiederum als Meister hervorgingen und jene oft bei weitem übertrafen, wie z. B. die oben genannten Matthæus Gyndter und Thomas Schäffler. Im Dienste der Kirche fand der heimische Künstler neben reichem Lohn aber auch grossen Ruhm, wie er am Hofe gewöhnlich nur den Fremden zu teil ward.

Unsere Künstler sehen wir nur selten zu Hof gehen; im Dienst der Kirche selbst als Meister zu schaffen scheint ihnen besser behagt zu haben als sich den Befehlen der höfischen Meister unterzuordnen, ihrem gläubigen Gemüte gewährte die Auszierung einer Kirche eine grössere Befriedigung als die eines prunkenden Saales. Und so ist ihr Nachruhm zunächst durch ihre Leistungen auf dem Gebiete der kirchlichen Kunst begründet, mit deren Geschichte ihr Name unlösbar ver-

knüpft ist. Den Eingang des Asamhauses in der Sendlingerstrasse flankieren zwei Hermen, die Begeisterung und der Ruhm, gemahnend, welcher Geist in diesem Hause einst waltete, und welche Lorbeeren erblühen sollten der Künstlerfamilie Asam und vor allem dem herrlichen Brüderpaare Cosmas Damian und Egid Quirin.

Verächtlich blickte man noch vor wenigen Jahrzehnten auf die Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts, und auch heute noch findet sie oft ein ungerechtes Urteil, indem man ihr den Vorwurf zu machen pflegt, sie sei nur dekorativ. Sie wollte ja nichts anders sein; und so wie Malerei und Bildhauerei auftraten, durften sie auch nicht anders sein. Die drei bildenden Künste sollten gleichwertig herrschen, das war das Princip des Barokk und des Rokoko. In diesem Umstande liegt aber auch zum Teil die Entschuldigung für die Mängel dieser Kunst. Es lässt sich nicht leugnen, dass die Ausführung oft flüchtig war. Häufig ist dies der kurzen Zeit, in der jene grossen Arbeiten vollendet werden mussten, zuzuschreiben; häufig aber auch ist die Breite der Ausführung durch die Entfernung vom Auge des Beschauers sogar bedingt. Aus dem gleichen Grunde konnte auch die seelische Vertiefung, das geistige Leben, deren Mangel der Malerei jener Zeit so oft zum Vorwurf gemacht wird, nicht im Antlitz der Figuren, sondern nur durch Pose und Geste, durch gewaltige Bewegung dargestellt werden.

Über dem Tadel jener Kunst werden gewöhnlich ihre Vorzüge vergessen; vor allem die stauenswerte Technik, die Gruppierung der Massen, die Behandlung des Lichtes und die kühne Zeichnung. Ohne Rücksicht auf die Gesamtwirkung kritisiert man allzuhäufig noch das Einzelne und vergisst darüber, dass gerade die Gesammtwirkung das Hauptprincip jener Kunstperiode war, die die drei bildenden Künste wie zu keiner Zeit dem gleichen Zwecke unterordnete.

Unbestreitbar aber musste eine Kirche, die mit allen erdenklichen Mitteln der drei bildenden Künste auf das Berückendste ausgeschmückt war, eine gewaltige, dem Protestantismus gegenüber ja auch beabsichtigte Wirkung erzielen, ähnlich jener, welcher der aus Rom zurückgekehrte Mortimer in Schillers Maria Stuart mit folgenden Worten Ausdruck verleiht:

»Wie wurde mir, als ich in's Innre nun
Der Kirchen trat, und die Musik der Himmel
Herunterstieg, und der Gestalten Fülle
Verschwenderisch aus Wand und Decke quoll,
Das Herrlichste und Höchste gegenwärtig,
Vor den entzückten Sinnen sich bewegte,
Als ich sie selbst nun sah, die Göttlichen,
Den Gruss des Engels, die Geburt des Herrn,
Die heil'ge Mutter, die herabgestiegene
Dreifaltigkeit, die leuchtende Verklärung —
Ich hatte nie der Künste Macht gefühlt.

TAFELBILDER UND HANDZEICHNUNGEN.

DIE TAFELBILDER HANS GEORG ASAMS.

1. Der hl. Laurentius, Pfarrkirche zu Egern (Westenrieder, Beiträge zur vaterländischen Historie 1788 S. 391) 1690.
2. Choraltarblatt von St. Egid zu Gmund, den hl. Egid darstellend (Westenrieder, Beiträge S. 391; im Pfarrhaus zu Gmund) 1692.
3. St. Nikolaus und St. Joh. Baptist in St. Egid zu Gmund (Westenrieder, Beiträge Seite 392) 1695.
4. St. Egid, Choraltarbild in Harenzhofen, Bezirksamt Parsberg.
5. St. Michael, ebenda.
6. Hl. Familie, ebenda.
7. St. Martin, Choraltarblatt in Lengenfeld bei Velburg.
8. Himmelfahrt Mariä, Choraltarblatt der Pfarrkirche zu Sulzbach.

Eine Handzeichnung nach Paul Veronese bewahrt das k. b. Kupferstichkabinet zu München auf (Halm XV., 91). Wird dort als Handzeichnung des Cosmas aufgeführt; die beigefügte Jahreszahl 1682 sowie die Benutzung des Blattes zu dem Fresko der hl. 3 Könige zu Tegernsee beweist jedoch, dass sie nur von Hans Georg Asam herrühren kann. Bezeichnet ist sie nur allgemein mit „Asam".

DIE TAFELBILDER COSMAS DAMIAN ASAMS.

1. Der hl. Joseph.
2. Altarbild der hl. Anna.
3. Altarbild des hl. Bartholomäus.
4. Der Tod der hl. Maria.
5. Der hl. Andreas.
6. Die Taufe Christi.

Sämmtliche Bilder befanden sich nach Lori und Meidinger in St. Jakob zu Straubing. Erhalten sind nur mehr 1, 2 und 4.

7. Der Martertod des hl. Tiburtius.
8. Die hl. Kunigunde. (Lori-Meidinger). Beide erhalten in St. Veit zu Straubing.
9. Der hl. Peter von Alkantara (Lori), ehemalige Franziskanerkirche zu Straubing.
10. Der hl. Maurus.
11. Der hl. Wolfgang.
12. Der hl. Sebastian. (Meidinger): sämmtlich im Kloster zu Oberaltaich.
13. Der hl. Ulrich, nicht mehr vorhanden; befand sich im Reichsstift Obermünster zu Regensburg. (Halm-Materialien.)
14. Der hl. Bruno (ehemals im Marianischen Congregationssaal, dann im Besitze Felix Halms).
15. Die Mutter Gottes mit der hl. Rosa und dem hl. Dominikus in der Galerie zu Schleissheim.
16. Selbstporträt Cosmas Asams (Priesterhaus St. Johann zu München).
17. Porträt Egid Asams, ebenda.
18. Zwei Porträts, ihn und seinen Bruder darstellend in der St. Johanneskirche zu München.
19. Die Altarbilder des hl. Hieronymus, des hl. Onuphrius, des hl. Petrus von Pisa, des hl. Nepomuk, der hl. Wittwe Paula, teils in der Kirche, teils im Kloster zu St. Anna am Lehel in München. (Hötzl: St. Annakirche).
20. Die Austreibung der Händler aus dem Tempel. (St. Johanneskirche in München.)
21. Das Abendmahl in der Klosterkirche zu Michelfeld.
22. St. Michael in der Klosterkirche zu Metten
23. Die hl. Ursula (Klosterkirche zu Aldersbach).
24. St. Johann der Täufer, ebenda.
25. Maria Himmelfahrt, war in der abgebrannten Kirche zu Gotteszell.
26. Abendmahl im Dome zu Freising. (?)
27. Choraltarblatt in Osterhofen: hl. Margaretha.
28. Die beiden Johannes, Osterhofen.
29. Choraltarblatt: Maria immaculata, in der Ursulinerinnenkirche zu Straubing, verloren.
30. Maria, Joachim und Anna, ebenda.

Ausserdem werden noch hl. Gräber zu München, Straubing und ein Longinus für das Kapuzinerkloster zu Regensburg erwähnt (Lipowsky, Geschichte des Kapuzinerordens in Bayern; München 1804, S. 87.

HANDZEICHNUNGEN DES COSMAS DAMIAN ASAM.

1. Himmelfahrt Mariä; Rötelzeichnung mit Wasserfarbe (kg. Kupferstichkabinet, Halm Samml. V, 6).
2. Tuschskizze zu einem Oelgemälde (ebenda V, 7).
3. Kreuzigungsgruppe in Sepia (ebenda V, 8).
4. Der hl. Blasius? Rundbild, Sepia mit Weiss (ebenda V, 9).
5. Skizze in Sepia und Weiss zum Freisinger Plafond (unausgeführt; Halm XV, 69).
6. Weitere Skizze zum Plafond zu Freising, bezeichnet »scala di S. Nicolo« (XV, 70 der Halm. Samml.)
7. Kopie in Sepia und Weiss einer Zeichnung des Polydoro da Caravaggio (Halm XV, 92).
8. Martyrium St. Johannis Nepomuk in Sepia und Rötel (Halm XV, 46).
9. Krankenheilung, Freskoskizze für die Johanniskirche (Halm XIV, 47).
10. Ein Heiliger mit Engeln, Bleistiftskizze (Maillinger I, 913).
11. Entwurf zu einem Kirchenbaldachin, rotgetuschte Federzeichnung (Maillinger I, 914).
12. Ähnlicher Baldachin, darunter eine Monstranz, Tuschzeichnung (Maillinger I, 915).
13. Entwurf zu einem Gemälde der Speerfeier (Maillinger I, 916).
14. Putten und Genien, Tuschzeichnung, im Besitz des Verfassers.
15. Zwei sitzende Putten in Sepia, im Besitz des Verfassers.
16. Engelgruppe, im Besitz des Malers Sieger in München.
17. Mariä Verkündigung, Rothstiftzeichnung, ehemals Sammlung Dillis. (Auktion Mössel a. 21. Aug. 1893).

TAFELBILDER EGID QUIRIN ASAMS.

1. Herz Jesubild in St. Ursula zu Straubing.

HANDZEICHNUNGEN EGID QUIRIN ASAMS.

1. Tusch- und Sepiaskizze zu einem Tafelbilde, vermutlich für den Dom zu Freising (Halm XV, 27).
2. Büste der hl. Anastasia, farbiger Entwurf zu einem Reliquiar (Halm V, 11).

DIE TAFELBILDER DES FRANZ ERASMUS ASAM.

Ausser den bereits im Laufe der Abhandlung erwähnten Tafelbildern sind noch anzuführen:

1. Die Fusswaschung in der St. Johanniskirche zu München.
2. Ein Brustbild des hl. Bruno.
3. Der hl. Schutzengel: Osterhofen.
4. Eine Handzeichnung bewahrt die Maillinger Sammlung zu München auf.

LITTERARISCHER NACHWEIS.

1. Heigel, Nymphenburg. Bayr. Bibliothek. Bd. 29. S. 9.
2. Heigel, Colleg über bayr. Geschichte. Wintersemester 1892/93.
3. Trautmann, Vorwort zu Aufleger, Das Kloster Fürstenfeld.
4. Monatsschrift des hist. Vereins für Oberbayern 1893. S. 122 ff.
5. Obermayr, Pfarrei Gmund am Tegernsee, Freising 1868. S. 20 ff.
6. Akt des k. b. Reichsarchivs.
7. Akten des Schlosses Helfenberg im Pfarrarchiv zu Lengenfeld bei Velburg.
8. cod. germ. 3011. D. Schmid, Das kunstreiche Bayern 1774.
9. Westenrieder, Beschreibung von München. 1787. S. 337 ff.
10. Lipowski, Bayr. Künstlerlexikon. 1810. S. 10—13.
11. Meyer, Allgemeines Künstlerlexikon, Leipzig 1873. s. Asam von W. Schmidt.
12. Vergl. Anmerkung 3 und 4.
13. Gemminger, Geschichte der Johanniskirche zu München 1877.
14. A. Mayer, Beschreibung des Erzbist. München-Freising. II. S. 373 ff.
15. K. B. Handschriftenkabinet zu München.
16. Nach einem von M. Franck lithographierten Porträt im k. Kupferstich- und Handzeichnungskabinet zu München.
17. K. b. Kreisarchiv Würzburg.
18. Hagedorn, Lettre à un amateur de la peinture. Dresde 1755 und Heinecken: Dictionnaire des Artistes. Leipsic 1778. S. 477 ff.
19. K. b. Kupferstich- und Handzeichnungskabinet zu München. Mappe XV der Sammlung Halm.
20. Sulzbacher Kalender für kath. Christen. 1849. S. 100 und S. 103.
21. Deutinger, Beyträge zur Geschichte des Erzbistums München-Freising München 1850—54 VI. S. 160 ff.
22. Hirsching, Hist. geogr. topogr. Stifts- und Klosterlexikon Leipzig 1792 S. 42 und Meidinger, Hist. Beschrbg. der churf. Haupt- und Residenzstädte Landshut und Straubing. 1787. S. 303, 304.

23. Meidinger, Hist. Beschrbg. der kurfürstl. b. Rentämter München, Straubing, Landshut, Burghausen 1790 II. S. 135.
24. Mayerhofer, Schleissheim. B. Bibl. VIII. S. 60, 61.
25. Busl, Benediktinerabtei Weingarten. Ravensburg S. 11 ff.
26. Denkwürdigkeiten von Innsbruck 1816 I. S. 13 ff. und S. 33, 34.
27. Heckenstaller, Dissertatio hist. de antiquitate eccles. Frising. München 1824. S. 15. 16.
28. Kuhn, Der jetz. Stiftsbau Maria Einsiedeln 1883. S. 63 ff.
29. Dlabacz, Böhm. Künstlerlexikon S. 59.
30. Tschiska, Kunst und Altertum im österr. Kaiserstaate Wien 1836. S. 141.
31. cod. germ. 3059 der k. b. Hof- und Staatsbibliothek.
32. Akt des k. oberb. Kreisarchivs.
33. Die Bauinschrift 1730 wurde erst in diesem Jahrhundert zugefügt.
34. Inschrift des Fresko der Schlosskirche zu Bruchsal.
35. Inschrift des Fresko im Treppenhaus und in der Schlosskapelle.
36. Füssli, Gesch. der besten Künstler in der Schweitz. Zürich 1770. III 127.
37. Meidinger, Landshut, Straubing S. 355 ff. und Sittersberger, Osterhofen.
38. Coelestini Abbatis Ratisbona monastica. Regensburg 1752. S. 574.
39. Weltenburger Klosterakten in d. k. Hof- und Staatsbibliothek zu München.
40. Nicht 1730, wie A. Huhn, Gesch. der hl. Geistkirche, vermutet.
41. Akten des Priesterhauses zu St. Johann in München.
42. Grabstein der Anna Moerlin an der Südseite der Frauenkirche zu München.
43. Siehe Anmerkung 11.
44. Jaeck, Pantheon der Künstler und Literaten Bambergs 1821. S. 11.
45. Gurlitt, Geschichte des Barockstils in Deutschland. S. 308.
46. Tyroler Künstlerlexikon 1830, S. 18 und 19. (Schreiben des Herrn Leopold Spielmann zu Hall).
47. Allgemeine Zeitung 1893. Beilage N. 27.
48. Tencalla nimmt in Oesterreich eine ähnliche Stellung wie H. G. Asam in Bayern ein.
49. Oberbair. Archiv I. S. 29.
50. Meichelbeck, Gesch. der Stadt Freysing und ihrer Bischöfe 1854. S. 225 u. 226.
51. Sulzbacher Kalender für kath. Christen 1843.
52. Sulzbacher Kalender für kath. Christen 1865. S. 77.
53. Vorwort von Trautmann zu Aufleger, Münchner Architektur des 18. Jahrhunderts. S. 3.
54. cod. bav. 1839 d. k. Hof- und Staatsbibliothek.
55. Mittermüller (Kloster Metten u. s. Äbte S. 202) weist durch einen Akkord die Stukkaturen Joseph Holzinger aus Schörfling zu.

56. Den freundlichen Hinweis auf die Kirche zu Rohr erhielt ich von Herrn k. Conservator Dr. Hager zu München, dem ich hier nochmals meinen besten Dank ausspreche.
57. Meidinger, Vier Rentämter II. S. 173 ff.
58. Gurlitt. a. a. O. S. 310.
59. Heckenstaller. a. a. O. S. 16. 17.
60. Meichelbeck. Gesch. der Stadt Freysing etc. 1854. S. 241 ff.
61. Sighart, Die Domkirche zu Freising. Landshut 1852. S. 99.
62. Akt d. k. Kreisarchivs für Oberbayern.
63. Huhn, Gesch. des Spitals der Kirche und Pfarrei zum hl. Geiste in München 1893. S 525. Nicht ohne Berechtigung vermutet der Verfasser (S. 181.) dass die geniale an Erfindung überaus reiche Zeichnung der Stukkaturen Egid Asams Werk sei. — Dieselben erinnern in den Details vielfach an Aldersbach, wohl auch an Freising. Beachtenswert ist jedenfalls, dass sich Egid auf dem Deckenbild als Bildhauer und nicht als Maler bezeichnet.
64. P. Hötzl, Gesch. der Klosterkirche St. Anna in München. S. 39 ff.
65. E. Geiss, Gesch. der Stadtpfarrei St. Peter in München. 1867. S. 126.
66. Hirth, Formenschatz 1885. S. 58 und 59.
67. Gurlitt. a. a. O. S. 102.
68. Monatsschrift des hist. Vereins für Oberbayern. 1894. S. 144.
69. cod. germ. 5126 der k. Hof- und Staatsbibliothek in München. Halm, Materialien zur bair. Kunstgeschichte.
70. Marggraf, München mit seinen Kunstschätzen 1846. S. 201.
71. cod. germ. 3920. der k. Hof- und Staatsbibliothek in München und Meidinger, Landshut-Straubing. Landshut 1787. S. 338.
72. Mederer, Gesch. Ingolstadts 1807. Meidinger, Landshut-Straubing S. 252.— Gerstner, Gesch. der Stadt Ingolstadt. S. 278. cod. germ. 2000. (Eine Abschrift des obenerwähnten cod. germ 3011 des J. D. Schmid in der k. Hof- und Staatsbibliothek nennt zum ersten Male den Congregationssaal zu Ingolstadt als Werk Cosmas Asams.)
73. Sighart, Gesch. v. Straubing 1833—35 II. S. 89 ff. Sulzbacher Kalender für kath. Christen 1849. S. 75 ff. Meidinger, Landshut-Straubing S. 192. und Anm. 13.
74. Schon bei Hagedorn a. a. O.
75. Akten und Handschriften des Priesterhauses St. Johann und Anm. 13.
76. Gurlitt a. a. O. S. 314.
77. Bamberger Hofkammerakten (Cammer. Miscellanea. 1731—45 Bd. 11.)

FACHLITTERATUR.

1. Gurlitt, Geschichte des Barokstils in Deutschland, Italien und Frankreich.
2. Studien über Barok und Rokoko in Oberbayern von Prof. Dr. Berthold Riehl. Zeitschr. des bay. Kunstgewerbevereins 1893, I u. II.
3. Die Wessobrunner Stukkatorenschule von Dr. Hager, Beilage zur allg. Zeitung 1893, N 27, 28, 29.
4. A. Jlg, Die Barocke in Kunstgesch. Charakterbilder aus Oesterreich-Ungarn.
5. Springer, Bilder aus der neueren Kunstgeschichte II.
6. Schuhmann, Barock und Rokoko, Seemanns Beiträge.
7. Woelfflin, Renaissance und Barock.

PH. V. ZABERN, MAINZ.

PHILIPP V. ZABERN'S DRUCKEREI IN MAINZ